

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**  
**PRÓ REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL**

**LUZILEIDE SILVA**

**A MONTAGEM NOS DOCUMENTÁRIOS SERGIPANOS**  
**Uma análise dos premiados da Mostra Competitivas de Curtas Sergipanos**  
**(2005 – 2015)**

**SÃO CRISTÓVÃO**  
**2017**

**LUZILEIDE SILVA**

**A MONTAGEM NOS DOCUMENTÁRIOS SERGIPANOS**

**Uma análise dos premiados da Mostra Competitivas de Curtas Sergipanos  
(2005 – 2015)**

Dissertação apresentada ao Curso de  
Mestrado Acadêmico em Comunicação  
Social da Universidade Federal de Sergipe,  
como requisito para obtenção do título de  
Mestre em Comunicação.

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Greice Schneider

**SÃO CRISTÓVÃO**

**2017**



FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

S586m Silva, Luzileide  
A montagem nos documentários sergipanos: uma análise dos premiados da Mostra Competitiva de Curtas Sergipanos (2005-2015) / Luzileide Silva; orientador Greice Schneider. - São Cristóvão, 2017.  
148 f. : il.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Sergipe, 2017.

1. Comunicação de massa. 2. Cinema - montagem. 3. Documentário (cinema). I. Schneider, Greice, orient. II. Título.

CDU 659.3:791(813.7)

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**  
**PRÓ REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL**

MEMBROS DA BANCA EXAMINADORA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

LUZILEIDE SILVA

Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Sergipe em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA:

---

Dr.<sup>a</sup> Greice Schneider – Membro Titular – PPGCOM-UFS

---

Dr.<sup>a</sup> Lilian Cristina Monteiro França – Membro Titular – PPGCOM-UFS

---

Dr. Diogo Cavalcanti Velasco – Membro Titular – DCOS-UFS

## RESUMO

A pesquisa busca observar como a montagem empregou os diversos elementos imagéticos e sons para constituir as narrativas dos documentários sergipano. Ao entendermos que a montagem cinematográfica, mais do que uma simples técnica, é um princípio de criação através do qual os elementos são estruturados por uma determinada ordem forjando histórias dramáticas, cômicas, abstratas, reflexivas, etc (SPENCE; NAVARRO, 2011), procuramos verificar como a seleção e ordenação das tomadas, dos planos, das falas, dos sons que compõem a narrativa são escolhas e guardam uma determinada vinculação com a representação do real. Neste estudo buscamos compreender como a montagem estrutura os elementos imagéticos e sonoros nos documentários sergipanos contemporâneos que compreendem os vencedores da Mostra Competitiva de Curtas Sergipanos, realizada pelo Festival Ibero Americano de Cinema – Curta-Se, entre 2005 e 2015. Desta forma, observaremos 11 documentários, os quais acreditamos representar uma parcela significativa da produção sergipana: *Estamos na Mussuca* de Livia Lessa, *Vira-mundos* e *Você conhece La Conga?* de Sérgio Borges, *Deu Bode* de Fátima Góes, *O Arquivo de Ivan* de Fábio Rogério, *Dona Josefa: A guia da Serra* de Rita Simone, *Rezou à família e foi ao cinema* do Núcleo de Produção Digital Orlando Vieira, *Caixa d'Água Qui Lombo é esse?* e *Conflitos e Abismos – A expressão da condição humana* de Everlane Moraes, *A mão que borda* de Caroline Mendonça e *O Muro é o Meio* de Eudaldo Monção Júnior. Para isso observaremos os processos operacionais, que de acordo com Fernando Morales Morante (2013) consistem em operações técnicas que selecionam e ordenam as imagens e os sons e também operações conceituais através de procedimentos que elaboram a produção de discursos, sensações e sentimentos. A partir dessas análises, procuramos compreender as transformações na utilização dos elementos imagéticos e sonoros pelos documentários sergipanos contemporâneos.

**Palavras-chave:** Montagem, documentário, narrativa audiovisual, Festival Curta-Se, Sergipe.

## **Abstract**

This research seeks to observe how film editing used the various imagery and sound elements to constitute the narratives in documentaries made in Sergipe, assuming that the cinematographic editing, more than a simple technique, is a principle of creation through which the elements are structured by a certain order forging dramatic, comedic, abstract, reflective stories etc (SPENCE; NAVARRO, 2011). We try to verify how the selection and ordering of takes, shots, lines and sounds that compose the storytelling are choices, and they keep a certain connection with the representation of the real. In this study, we seek to understand how contemporary documentaries made in Sergipe are structured. The corpus is composed of the winners of the Competitive Screening of Short Film in Sergipe, held by Festival Ibero Americano de Cinema – Curta-Se, between 2005 and 2015. For this matter, we will observe the operational processes, which according to Fernando Morales Morante (2013) consist of technical operations that select and order the elements of image and sound, as well conceptual operations through procedures that elaborate the production of rhetoric, sensations and feelings.

**Keywords:** Film Editing, documentary, narrative, audiovisual, Festival Curta-Se

## **AGRADECIMENTOS**

Este se apresenta como o momento mais leve desta caminhada. Concluir esta jornada não seria possível sem o apoio de tantos amigos, que se mostraram além de compreensíveis, verdadeiros companheiros dos dilemas vividos durante a dissertação.

No entanto, gostaria de começar agradecendo a minha orientadora Greice Schneider por sua calma, generosidade, entusiasmo e orientação, saiba que sem sua tranquilidade e incentivo eu não teria conseguido.

Agradeço imensamente a Jéssica Gonçalves minha maior incentivadora, que insistiu para que eu desse o primeiro passo que me trouxe até este momento. À Carla Darlem Reis apoiadora eterna de todos os meus momentos difíceis e minha revisora. As amigas que me deram suporte emocional, carinho, afeto, colo, café e alguns drinks nos momentos difíceis dessa jornada Celiene Lima, Flávia Prudente, Thiara Meneses, Waléria Melo, Diane Veloso, Nah Donato, Karla Ferreira, Débora Andrade. Ao amigo Glauco Vinícius pelos momentos de leveza que me permitiram ter folego para concluir essa jornada.

Agradeço a minha mãe Ana Maria Ribeiro, meu padrasto Francisco Pereira e meus irmãos Leonardo Silva e Anna Fernanda por entenderem a distância e ausência em alguns momentos. A família Sant'Anna (Nadir e Luiz), obrigada pelo acolhimento e apoio. A família Lamparina (Ruivo, Adriano, Allan, Breno, Jonathan, Joana, Ícaro, Mayumi, Adam, Elvis, Lucas Vieira e Carol Mendonça). Ao meu consultor particular em assuntos cinematográficos, Baruch Blumberg, pelas dicas de filmes que não pude assistir para escrever. Aos amigos da Cacimba (Lu Oliveira, João Brasil, Manoela e Jéssica Maria) por todas as experiências discutidas durante o processo do mestrado.

Em especial quero agradecer a Leandro Sant'Anna por dividir toda essa jornada ao meu lado, por sua compreensão, carinho e cumplicidade.

Agradeço também ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal, aos professores e amigos que estiveram presentes nesse percurso. Obrigada!

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 01: ENQUADRAMENTO ATRAVÉS DA CERCA..	19
FIGURA 02: PLANO SEQUÊNCIA DO SERTANEJO.....	19
FIGURA 03: CONTRA LUZ NO DESFILE DE CARROÇAS .....	20
FIGURA 04: CASAMENTO CAIPIRA.....	20
FIGURA 05: SOBE SOM DO LAMBE SUJO.....	23
FIGURA 08: ELEMENTOS DA MONTAGEM.....	37
FIGURA 09: ESTRUTURAÇÃO INICIAL DOS ELEMENTOS EM ESTAMOS NA MUSSUCA .....	58
FIGURA 10: CONTRASTE ENTRE AS LOCAÇÕES.....	58
FIGURA 11: ORDENAÇÃO DAS IMAGENS DE ARQUIVO EM ESTAMOS NA MUSSUCA	60
FIGURA 12: IMAGENS INTEGRADAS EM ESTAMOS NA MUSSUCA .....	61
FIGURA 13: ESTRUTURAÇÃO DE BLOCOS DE ENTREVISTAS EM VIRA-MUNDOS .....	64
FIGURA 14: ESTRUTURAÇÃO DA ENTREVISTA EM VIRA-MUNDOS.....	65
FIGURA15: UTILIZAÇÃO DAS CARTELAS EM DEU BODE .....	70
FIGURA 16: CONEXÃO DAS FALAS EM DEU BODE .....	72
FIGURA 17: APRESENTAÇÃO IMAGÉTICA DE BITO .....	73
FIGURA 18: SEQUÊNCIA DA IDA DE BITO À FEIRA .....	74
FIGURA 19: ENCENAÇÃO DAS ENTREVISTAS .....	75
FIGURA 20: ENCENAÇÃO DA IDA À FESTA DA PADROEIRA .....	75
FIGURA 21: FLASHBACK EM VOCÊ CONHECE LA CONGA? .....	78
FIGURA 22: APRESENTAÇÃO DO BAIRRO SIQUEIRA CAMPOS .....	79
FIGURA 23: CONSTRUÇÃO DA PERSONALIDADE DE LA CONGA .....	81
FIGURA 24: O CORDEL EM VOCÊ CONHECE LA CONGA? .....	82
FIGURA 25: IMAGENS DE COBERTURA EM VCOCÊ CONHECE LA CONGA .....	83
FIGURA 26: CARACTERÍSTICAS DO ESPAÇO DO ENTREVISTADO .....	83
FIGURA 27: PLANO SEQUÊNCIA EM O ARQUIVO DE IVAN .....	86
FIGURA 28: UTILIZAÇÃO DO MATERIAL DE ARQUIVO EM O ARQUIVO DE IVAN.....	87
FIGURA 29: IMAGENS DE COBERTURA EM O ARQUIVO DE IVAN.....	87
FIGURA 30: EXPOSIÇÃO DAS OPERAÇÕES TÉCNICAS DA FILMAGEM.....	88
FIGURA 31: ENTREVISTA EM DONA JOSEFA: A GUIA DA SERRA .....	90
FIGURA 32: MUDANÇA DA ENTREVISTA EM DONA JOSEFA: A GUIA DA SERRA.....	91
FIGURA 33: IMAGENS INTEGRADAS EM DONA JOSEFA: A GUIA DA SERRA.....	92
FIGURA 34: IMAGENS DAS REIVINDICAÇÕES EM DONA JOSEFA: A GUIA DA SERRA .....	92
FIGURA 35: SEQUÊNCIA INICIAL EM REZOU À FAMÍLIA E FOI AO CINEMA .....	95
FIGURA 36: CONSTRUÇÃO DO PASSADO EM REZOU À FAMÍLIA E FOI AO CINEMA..	95
FIGURA 37: DRAMATIZAÇÃO DO PASSADO EM REZOU À FAMÍLIA E FOI AO CINEMA	96
FIGURA 38: MUDANÇA DE ESPAÇO EM REZOU À FAMÍLIA E FOI AO CINEMA.....	97
FIGURA 39: PRIMEIRA FASE DO ENVELHECIMENTO EM REZOU À FAMÍLIA E FOI AO CINEMA.....	97
FIGURA 40: SEGUNDA FASE DO ENVELHECIMENTO EM REZOU À FAMÍLIA E FOI AO CINEMA.....	98
FIGURA 41: MUDANÇA DE FASE EM REZOU À FAMÍLIA E FOI AO CINEMA .....	98
FIGURA 42: ENCENAÇÃO EM REZOU À FAMÍLIA E FOI AO CINEMA .....	99
FIGURA 44: IMAGENS DE ARQUIVO EM REZOU À FAMÍLIA E FOI AO CINEMA.....	100

FIGURA 45: ABERTURA EM CAIXA D'ÁGUA QUI LOMBO É ESSE? .....	102
FIGURA 46: ENCENAÇÃO DO PASSADO EM CAIXA D'ÁGUA QUI LOMBO É ESSE? ..	103
FIGURA 48: IMPRESSÃO DA ESCRAVIDÃO EM CAIXA D'ÁGUA QUI LOMBO É ESSE? .....	104
FIGURA 49: SOBREPOSIÇÃO DAS VOZES EM CAIXA D'ÁGUA QUI LOMBO É ESSE?	105
FIGURA 50: IMPRESSÃO DA SEGREGAÇÃO EM CAIXA D'ÁGUA QUI LOMBO É ESSE? .....	106
FIGURA 51: OLHAR SUBJETIVO EM CAIXA D'ÁGUA QUI LOMBO É ESSE? .....	107
FIGURA 52: ENCENAÇÃO DA INFÂNCIA EM CAIXA D'ÁGUA QUI LOMBO É ESSE? ...	107
FIGURA 53: QUEBRA DA LÓGICA DA SOBREPOSIÇÃO .....	108
FIGURA 54: REVELAÇÃO DA MALOCA .....	109
FIGURA 55: CRIAÇÃO DA IDEIA ATRAVÉS DA FRAGMENTAÇÃO DAS FALAS .....	110
FIGURA 56: INTRODUÇÃO DAS PERSONAGENS EM A MÃO QUE BORDA .....	111
FIGURA 57: IDEALIZAÇÃO DA CIDADE DE CEDRO DE SÃO JOÃO .....	111
FIGURA 58: FUNÇÕES A PARTIR DO GÊNERO EM A MÃO QUE BORDA .....	112
FIGURA 59: SEQUÊNCIA DE ILUSTRAÇÃO EM A MÃO QUE BORDA .....	113
FIGURA 60: REPRESENTAÇÃO DA INFÂNCIA EM A MÃO QUE BORDA .....	114
FIGURA 61: CONSTRUÇÃO DE UM NOVO ESPAÇO EM A MÃO QUE BORDA.....	114
FIGURA 62: CONSTRUÇÃO DO UNIVERSO LOCAL EM A MÃO QUE BORDA.....	115
FIGURA 63: CONTRASTE ENTRE AS LOCAÇÕES .....	116
FIGURA 64: REVELAÇÃO DO ESPAÇO EM O MURO É O MEIO .....	117
FIGURA 65: IMAGENS COMO ILUSTRAÇÃO EM O MURO É O MEIO .....	119
FIGURA 66: ANTECIPAÇÃO DO PERSONAGEM EM O MURO É O MEIO .....	119
FIGURA 67: IDEIA DE ORIGEM EM CONFLITOS E ABISMOS .....	122
FIGURA 68: REVELAÇÃO DO REAL EM CONFLITOS E ABISMOS .....	122
FIGURA 69: APLICAÇÃO DA ANIMAÇÃO PARA EVIDENCIAR DETALHES DA OBRA ..	123
FIGURA 70: EXPLICAÇÃO DA PERCEPÇÃO DO ARTISTA .....	123
FIGURA 71: CONDUÇÃO NA CRIAÇÃO DE QUESTIONAMENTOS .....	124
FIGURA 73: INTENSIFICAÇÃO DA IDEIA DEFENDIDA PELA NARRAÇÃO .....	125
FIGURA 74: CRIAÇÃO DA IDEIA DA INSIGNIFICÂNCIA HUMANA .....	126

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>7</b>
<b>1. O DOCUMENTÁRIO EM SERGIPE.....</b>	<b>11</b>
1. 2. O SUPER-8 E NOVAS HISTÓRIAS.....	14
1. 3. O VAZIO DOS ANOS 90.....	21
1.4. OS NOVOS INCENTIVADORES .....	24
1.5. FESTIVAL IBERO-AMERICANO DE CINEMA – CURTA-SE.....	27
1. 5.1. MOSTRA COMPETITIVA DE CURTAS SERGIPANOS – CURTA-SE.....	29
<b>2. A MONTAGEM NO DOCUMENTÁRIO – O uso da Imagem e do Som .....</b>	<b>31</b>
2.1. DOCUMENTÁRIO – Transformações na História do Cinema .....	32
2.2. A IMAGEM E O SOM NO DOCUMENTÁRIO.....	36
2.2.1. A IMAGEM NO DOCUMENTÁRIO.....	38
2.2.2. O SOM NO DOCUMENTÁRIO.....	43
2.3. MONTAGEM COMO PROCESSO.....	48
2.3.1. OS PROCESSO OPERACIONAIS DA MONTAGEM.....	51
3.2.2. PROCESSOS CONCEITUAIS DA MONTAGEM .....	53
<b>3. A MONTAGEM DOS DOCUMENTÁRIOS SERGIPANOS.....</b>	<b>56</b>
<b>Uma análise dos premiados pela Mostra Competitiva do Curta-Se. ....</b>	<b>56</b>
3.1. ESTAMOS NA MUSSUCA.....	57
3.2. VIRA-MUNDOS .....	63
3.3. DEU BODE.....	68
3.4. VOCÊ CONHECE LA CONGA? .....	76
3.5. ARQUIVO DE IVAN .....	84
3.6. DONA JOSEFA: A GUIA DA SERRA .....	89
3.7. REZOU À FAMÍLIA E FOI AO CINEMA .....	94
3.8. CAIXA D'ÁGUA QUI LOMBO É ESSE? .....	101
3.9. A MÃO QUE BORDA.....	109
3.10. O MURO É O MEIO.....	115
3.11. CONFLITOS E ABISMOS.....	120
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>128</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>137</b>
<b>APÊNDICE .....</b>	<b>141</b>
<b>GLOSSÁRIO .....</b>	<b>146</b>



## INTRODUÇÃO

O meu fascínio pelo documentário e, mais particularmente, pela forma como a montagem elabora a combinação de elementos imagéticos e sonoros para construir sua narrativa surge inicialmente de uma experiência em sala de aula, ainda como aluna de graduação do curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Sergipe. Foi através da proposta da disciplina Laboratório em Mídia Digital II, de realizar um vídeo (ficção ou documentário) sobre o cotidiano do campus, que teve como produto final um documentário curto e simples nominado de *A vida dos gatos na Universidade*, que nasce o gosto pelo documentário e também pela montagem.

A montagem se transformou em ofício e depois de trabalhar em diversas empresas e editar os mais diversos produtos – reportagens, ficção, videoclipe, VTs publicitários – o documentário ainda continuou a me estimular e intrigar profundamente. Talvez pelo seu poder de transformação, pela capacidade de (re)nascer na ilha de edição, de ser aquele que escolhe, que insere ou exclui, que determina quando e onde cortar, que faz o montador se sentir um tanto construtor. Provavelmente esse tenha sido o motivo maior do meu encanto. Para mim a montagem sempre foi uma forma de criar, mas o cotidiano na ilha de edição e a pesquisa me levaram a compreender a amplitude e complexidade da montagem. Inicialmente, levada pela inexperiência e empolgação em relação a pesquisa, o meu desejo inicialmente era observar a montagem de toda a produção sergipana, uma aspiração um tanto grandiosa que precisou ser adequada ao tempo disponível da pesquisa e ao material acessível para análise. Com uma visão mais realista das minhas possibilidades, lancei meu olhar para o contemporâneo a fim de compreender a ação da montagem na estruturação dos elementos que constituem a narrativa dos documentários sergipanos. No entanto, as pesquisas direcionadas ao audiovisual de Sergipe são escassas, nos levando a olhar primeiramente para o passado, ou seja, buscar compreender como se configurou o documentário sergipano como um todo, para depois observar como a montagem dos documentários sergipanos contemporâneos estruturam os elementos para criar suas narrativas.

Mas pesquisar o audiovisual do estado tem sido um árduo trabalho através dos tempos. Alguns pesquisadores sergipanos se debruçaram sobre esse tema na

tentativa de catalogar, classificar, preservar, enfim, manter viva a história cinematográfica no estado. Porém, a falta de políticas públicas eficientes e maiores incentivos para a preservação das obras dificultaram o estudo do audiovisual de Sergipe. O desgaste das películas causado pelo tempo fez com que muitas delas tivessem partes deterioradas ou se perdessem por completo, restando poucas obras graças ao esforço dos cineclubes, seus integrantes e alguns realizadores que se esforçam para conservá-las.

A falta de um acervo organizado e a inviabilidade de acesso direto às películas dificultam a busca por informações tanto históricas quanto técnicas sobre as produções audiovisuais realizadas no estado, deixando enormes lacunas para serem preenchidas pelos pesquisadores, que são obrigados a se basear na memória dos realizadores e cineclubistas da época ou mesmo nos poucos textos existentes, os quais se configuram, em sua maioria, como *release* jornalístico sobre o filme ou seu realizador<sup>1</sup>. Por haver poucos estudos sobre o cinema sergipano, nosso primeiro capítulo busca fazer um panorama da produção de seus documentários. Acreditamos que observar o desenvolvimento do documentário em Sergipe é necessário para explicitar detalhes de seu ciclo regional, que é pouco conhecido e explorado. Essa investigação se torna importante para observar aspectos da montagem em diferentes períodos e leva em consideração o aparecimento de uma produção documental, em meados do século XX, até a transição para uma produção em vídeo digital, que compreende os primeiros anos do *Festival Ibero Americano de Cinema - Curta-Se*, de onde retiraremos as amostras da nossa análise.

É importante ressaltar que, apesar de estar presente como pressuposto, não iremos nos debruçar sobre um panorama histórico do cinema documental no Brasil e no mundo. Além de estar fora do escopo deste trabalho, outros autores já se

---

<sup>1</sup> São poucos os estudos sobre cinema em Sergipe, mas alguns textos e livros foram publicados. A maior parte das publicações são textos de jornalistas como Luiz Antônio Barreto (2010) e Osmário Santos (2012), que tem muitas vezes caráter de memorial, panoramas e lembranças de uma época. Outros são estudos como o texto de Vinícius Dantas (2012) um dos primeiros realizadores de Sergipe, que procura fazer um traçado histórico das salas de cinemas e suas primeiras atrações. Justino Alves que além de realizador possui um livro não publicado que serviu de base para a pesquisa de Moema Pascoini (2014) sobre o ciclo do Super8 em Sergipe. E entre os principais representantes da preservação da memória do cinema no estado temos o jornalista Ivan Valença, realizador e cineclubista, juntamente com Djaldino Mota Moreno, escritor dos poucos livros sobre cinema sergipano.

debruçaram sobre essa temática, que possui uma extensa bibliografia<sup>2</sup>. Buscaremos perceber como se comportou a montagem da produção de diferentes períodos e apontar como ela organizou seus elementos imagéticos e sonoros. Desta forma, talvez seja possível estabelecer referências que possibilitem fazer um comparativo entre os diferentes períodos no final da pesquisa, isto é, verificar se houve uma modificação significativa no emprego dos elementos pela montagem.

No segundo capítulo, tentaremos compreender as singularidades do documentário e esclarecer conceitos sobre a sua constituição, principalmente, através da visão de autores como Bill Nichols (2005) que acreditam na existência de determinadas semelhanças no uso da imagem e do som entre documentário e ficção. Também de autores como Louise Spence e Vinicius Navarro (2011) que entendem que o documentário não é uma simples transcrição da realidade, mas um produto composto de informações e estímulos visuais e sonoros, que usam certa dose de elementos fictícios para construir suas narrativas, mas que nem por isso deixam de se referir à uma determinada realidade (SPENCE; NAVARRO, 2011, p.02).

Ainda de acordo com Spence e Navarro (2011), o todo que corresponde o documentário é constituído entre as ligações de diversos elementos imagéticos e sonoros. E de acordo com Nichols (2004), o documentário contemporâneo tem apresentado formas mais complexas de expor seus elementos, que procuram demonstrar o mundo através da elaboração de reflexões. Sendo assim, é através da seleção e organização dos sons e imagens pela montagem que as mensagens se articulam para criar essas rerepresentações do mundo.

Apesar da aproximação com parte da teoria de Eisenstein (2009), que entende a montagem como um processo de construção, o qual cria significações, nossa pesquisa não observa a montagem pelo viés do conflito. Porém, observa a montagem como processo de articulação de fragmentos (sons e imagens) que se sobrepõem criando camadas que compõem o todo fílmico. Então, para entender como a montagem seleciona e organiza os elementos empregados nos

---

<sup>2</sup> Dentre as bibliografia que traçam um panorama do cinema e do documentário podemos citar: História do Cinema Mundial, de Fernando Mascarello (2007); Introdução ao Documentário, de Bill Nichols (2005); Introdução ao documentário brasileiro, de Amir Labaki; Pré-Cinema & Pós-Cinema, de Arlindo Machado; Praxis do Cinema, de Noel Burch (1973); História e Documentário, de Eduardo Morettin (2012).

documentários utilizaremos o método sugerido por Manuela Penafria (2009), no qual é necessário decompor os elementos em categorias, para assim identificar a aplicabilidade do som e da imagem e depois observar de que modo eles criam relações, se assemelham ou se distanciam.

Fernando Morales Morante (2013) considera que a montagem é uma ferramenta de construção que pode ser pensada a partir de processos operacionais, processos técnicos, e conceituais, que compreende os sentidos gerados a partir das operações operacionais. Assim a montagem pode ser observada como procedimentos que funcionam para produzir discursos, sensações e sentimentos. Desta forma, ao compreender que os documentários usam elementos imagéticos e sonoros para reapresentar o mundo, buscaremos entender de que maneira a montagem estabelece suas estratégias narrativas por meio de processos operacionais que geram determinadas relações conceituais para narrar, emocionar e significar no documentário.

No terceiro capítulo, vamos analisar como a montagem empregou os elementos nos documentários premiados nas três primeiras colocações da *Mostra Competitiva de Curtas Sergipanos*. Entre os anos de 2005 e 2015 foram premiados onze documentários e entendemos que eles representam uma parcela significativa do que vêm sendo produzido no estado. Então nosso *corpus* se constitui dos filmes: *Estamos na Mussuca* de Livia Lessa, *Vira-mundos* e *Você conhece La Conga* de Sérgio Borges, *Deu Bode* de Fátima Góes, *O arquivo de Ivan* de Fábio Rogério, *Josefa da Guia* de Rita Simone, *Rezou à família e foi ao cinema* de direção coletiva do Núcleo de Produção Digital Orlando Vieira, *Caixa d'Água – Qui Lombo é esse?* e *Conflitos e Abismos – A expressão da condição humana* de Everlane Moraes, *A mão que borda* de Caroline Mendonça e *O Muro é o meio* de Eudaldo Monção Júnior.

Buscaremos compreender como cada filme usou a montagem para estruturar suas narrativas e com que finalidade elaborou as relações entre imagens e sons. A partir destas análises buscaremos determinar identificar modificações no emprego dos elementos imagéticos e sonoros que constituem esses documentários e aspectos específicos da montagem dos documentários sergipanos contemporâneos.

## 1. O DOCUMENTÁRIO EM SERGIPE

Este primeiro capítulo faz um breve panorama da produção documental de Sergipe. Nele buscamos observar como o documentário surge e se desenvolve no estado para que mais tarde seja possível compreender as articulações da montagem do documentário sergipano contemporâneo. Nossas observações se iniciam no final da década de 1940, com os registros de uma primeira produção por Clemente de Freitas até o início dos anos 2000, com a criação do *Festival Ibero Americano de Cinema – Curta-Se*.

### 1.1. O OPERÁRIO DOS PRIMEIROS FRAMES

O filme documental será o primeiro esboço de uma produção audiovisual em Sergipe e que surge tardiamente se comparada com o restante do país. Segundo Karla Holanda Araújo (2005), em um levantamento sobre a produção de documentários no nordeste, apenas Sergipe e Piauí não iniciam uma produção nas primeiras décadas do século XX. Por exemplo, estados vizinhos como Bahia e Alagoas iniciam suas produções em 1910 e 1921; em Pernambuco, entre 1923 e 1931, já haviam sido produzidos cerca de 13 filmes.

As primeiras imagens gravadas do estado de Sergipe datam de 1923, para o filme *Brasil Pitoresco*, de Cornélio Pires e Flamínio de Campos Gatti, focalizando aspectos dos sergipanos, tais como, costumes, culinária, paisagens. Ainda em 1923 foram feitas imagens aéreas da cidade de Aracaju – Raid Rio-Aracaju – que são utilizadas no filme *Dêem Asas ao Brasil*, de 1924, dirigidas por Alberto Botelho<sup>3</sup> (BARRETO, 2010, p. 01). Contudo, essas primeiras imagens captadas de Sergipe<sup>4</sup> foram feitas por forasteiros, produtores de outras localidades que tinham apenas interesse em capturar imagens de lugares distantes e pouco conhecidos dos grandes centros do país.

---

<sup>3</sup> Disponível em: <<http://www.infonet.com.br/luisantonioabarreto/ler.asp?id=93586>>. Acessado em: 25 de jul. de 2015.

<sup>4</sup> Esse tipo de filme que marcou o início do cinema brasileiro, é conhecido como filme natural e mostravam um Brasil indesejado, principalmente pela crítica especializada da época que procurava no cinema um urbanismo progressista, acreditando que esse tipo de filme mostrava apenas caboclos, raça e costumes inferiores e quase extintos (MORETTIN, 2012, p. 21).

De acordo com Djaldino Mota Moreno (1988) as produções realmente sergipanas se iniciaram no final da década de 1940 com registros produzidos pelo fotógrafo Clemente Freitas na cidade de Estância, no litoral Sul do Estado. Ainda de acordo com Moreno (1988) os filmes se assemelham aos primeiros registros documentais, com planos simples e montagem quase inexistente que tratavam do cotidiano da cidade e foram produzidos entre 1940 e 1969, feitos em bitola 16mm ou 8mm.

Os temas abordado por Freitas, normalmente o cotidiano de Estância, se assemelham à classificação que Beatriz Rodovalho (2008) aplica ao cinema documental brasileiro no período silencioso, em que os assuntos compreendiam, normalmente, a família, a igreja e o Estado, sendo possível identificar nesse tipo de filme inúmeras tendências e características da época na qual estão inseridas, como a ideologia elitista da classe dominante, do poder ideológico da igreja e da força orientadora e propagandística do Estado. Por isso, torna-se importante ressaltar que essas primeiras produções sergipanas surgiram em um momento de grandes transformações estruturais e políticas do país<sup>5</sup>, algumas tiveram forte influência sobre a produção nacional e estadual, sobretudo nos produtos de não-ficção<sup>6</sup>.

De acordo com os textos de Moreno (2012) observamos que uma das característica da produção de Freitas é o pouco aprimoramento estético e técnico, como enquadramentos e planos elaborados, além da isenção de som, diferentes dos documentários educacionais produzidos na época. Através do depoimento do seu aprendiz e também companheiro de trabalho Evaldo Costa, podemos perceber a relação de Freitas com os processos técnicos:

[...] O processamento que nós fazíamos era através de livros que registravam as fórmulas e por manipulação química. Preparávamos as fórmulas do revelador, do interruptor e fixador, isto para os filmes em preto-e-branco. O filme colorido era processado da mesma forma, ou seja, manipulando toda a fórmula e dando ao filme sete banhos [...] Clemente chegou a fazer

---

<sup>5</sup> O Brasil passava, ou já havia passado, pelas mudanças estruturais da Era Vargas (1930-1945) através do intenso processo de modernização e industrialização do país, da criação de um ideal de identidade nacional, apoiado por aparatos culturais, entre eles o cinema, que servia como divulgador das ações políticas, econômicas e sociais do Governo.

<sup>6</sup> Uma das primeiras ações de Vargas em relação ao cinema foi a assinatura do Decreto 21.240, ainda em 1932, que iniciou a intervenção direta do Estado na atividade cinematográfica, passando a ser obrigatório e exibição de filmes nacionais de curta-metragem para cada filme internacional maior que mil metros e também a criação do Instituto Cinematográfico Educativo, que serviam de instrumento de difusão cultural e também responsável por organizar os cinejornais do Brasil (REGO, 2011, p.35).

experiências de viragem, em prata, ouro e sépia, conseguindo às vezes excelente qualidade, dependendo do produto químico adquirido. Ele mandava buscar material de altíssima qualidade em outros países, como Panamá, Alemanha, Estados Unidos e Canadá. Os filmes em 16 mm e 8 mm eram revelados na Cinótica, em São Paulo. Nos filmes de Clemente Freitas eram registrados os assuntos, através de letreiros, que eram feitos com uma placa com trilho, com números e algarismos móveis diferentes (MORENO, 2012, p. 03).

O trecho acima nos leva a reparar na desenvoltura de Freitas com os diversos processos técnicos, o que nos faz questionar uma suposta ausência de montagem ou a falta de som, observada na catalogação realizada por Moreno (2012), não pode ser atribuída a outras causas que não às deficiências técnicas existentes. Talvez a ausência da montagem e do som se deva à dificuldade em adquirir equipamentos, levando em consideração que estes normalmente eram importados e com um custo elevado.

O depoimento de Evaldo Costa também esclarece que eles faziam experimentos para a revelação das películas e os letreiros eram feitos em trilho, o que nos dá a ideia de que Freitas possuía certa engenhosidade, abrindo a possibilidade de seus filmes serem muito mais ricos do que imaginamos<sup>7</sup>.

Outro fato que nos chama a atenção nesta produção diz respeito aos últimos filmes de Freitas, produzidos em 1969, que se intitulavam de “cineminha-jornal”, nos atentando para o fato de que, mais que um *hobby*, como nos apontou Evaldo Costa, os filmes de Freitas se transformaram, definitivamente, em um produto comercializável. Também nos leva a questionar se realmente não havia qualquer tipo de montagem nessa produção, já que era apresentada como cinejornal.

Então, apesar das diversas especulações sobre a obra de Clemente de Freitas, o que se pode afirmar com base nas pesquisas de Djaldino Mota Moreno é que nesses mais de 25 anos de produção foram feitos filmes em bitola 16mm e outros 8mm, alguns coloridos e outros preto e branco, todos mudos e que abordam o cotidiano da cidade e da população de Estância.

---

<sup>7</sup> De acordo com Moreno (2012) as películas dos filmes de Clemente de Freitas foram entregues ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro para serem digitalizados no final da década de 1990. Para pesquisa entramos em contato com o Museu que informou que apesar das películas se encontrarem no museu o processo de digitalização ainda não foi realizado.

## 1. 2. O SUPER-8 E NOVAS HISTÓRIAS

Na primeira metade da década de 1960, Sergipe passa a ter uma produção audiovisual mais efetiva através dos cinejornais produzidos por Walmir Almeida<sup>8</sup>. O cinejornal é institucionalizado durante o governo Vargas que, amparado pelo decreto 21.240/32, obriga a exibição de curtas-metragens nacionais antes da apresentação dos longas-metragens<sup>9</sup>. Assim, os cinejornais passam a ser o produto audiovisual mais produzido do país. Mas até o final de 1950, não existiam cinegrafistas profissionais em Sergipe, as imagens feitas para os cinejornais que retratavam o estado eram encomendadas de produtores de outros locais do país. No final da década de 1950, Walmir Almeida começa a fazer imagens dos acontecimentos em Sergipe e se destaca no cenário nacional pela qualidade do trabalho apresentado, o que o leva a cobrir também outros estados e abrir a primeira produtora de Sergipe, a Cine Produções Atalaia<sup>10</sup> (SANTOS, 2012, p.02). Mas apesar dos cinejornais impulsionarem uma determinada produção audiovisual no estado, eles não se caracteriza como documentário. Podemos dizer de forma simplista que os cinejornais tratam das atualidades, isto é, sua produção se vincula diretamente ao noticioso. Então podemos dizer que depois da produção documental de Clemente de Freitas, apenas no início da década de 1970 é que se inicia uma produção mais efetiva de documentários em Sergipe.

No início da década de 1960, o cinema internacional, mais precisamente o cinema documentário, começava o debate em torno da estilística do cinema verdade

---

<sup>8</sup>De acordo com Moreno (2012) Walmir Almeida foi um homem múltiplo, já que era economista de formação, piloto de aeronave, fotógrafo, cinegrafista e comerciante, tornando-se um nome de destaque dentro da produção nacional dos cinejornais, o que possibilitou a exibição de suas imagens em cinemas de todo o Brasil.

<sup>9</sup>Órgãos como o INCE (Instituto Nacional de Cinema e Educação) e o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), criados para controlar os conteúdos comunicacionais, exploraram a cultura regional para moldar uma consciência de valores morais, promovendo ideais do Estado através do poder de penetração e divulgação do cinema (REGO, 2007, p.40). Depois da Era Vargas, o cinejornal torna-se o produto audiovisual mais produzido no país, podendo-se dizer que, ainda hoje, "os cinejornais nacionais compõem, praticamente, um terço dos títulos existentes em nossa cinematografia" (ARCHANGELO, 2012, p.2). O projeto do INCE embutia uma visão do cinema documentário, marcada pelo viés educativo, dentro de uma ideologia intervencionista e centralizadora das atividades do Estado. Já o DIP promovia, nos cinejornais, a imagem de um Brasil branco, higiênico e forte. Possuíam alguns pontos de semelhança, principalmente pela preocupação ideológica de ambos em divulgar, ou mesmo popularizar, o conhecimento científico (REGO, 2007, p.39-40).

<sup>10</sup>Em Sergipe, a primeira emissora de televisão do estado foi a TV Sergipe, inaugurada em 1965. Sua grade de programação se compunha, basicamente, de filmes e cinejornais, muitos deles produzidos pela Cine Produções Atalaia.



e do cinema direto, tendo como principal representante o filme *Crônicas de um Verão* (1962) de Jean Rouch e Edgar Morin. No cenário nacional, o Cinema Novo surgia com a ideia de um cinema diferente que se constituísse a partir de uma identidade político-cultural do povo brasileiro (RAMOS, 2008).

Num breve comparativo do cenário cinematográfico no Nordeste, notamos que, nesta época surge na Paraíba um dos primeiros representantes dessas modificações estilísticas, *Aruanda* (1960) de Linduarte Noronha, que junto com o carioca *Arraial do Cabo* (1959) de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro vão retratar o povo brasileiro em alteridade, menos idealizado e folclorizado (RAMOS, 2008). Apesar de ainda utilizarem elementos do documentário clássico, como a voz *over* e a encenação, eles irão explorar as imagens do povo, as suas fisionomias e uma realidade diferente das imagens higienizadas dos cinejornais e dos documentários educativos do INCE. Na Bahia, ainda no final da década de 1950, o incentivo às artes através da criação das Escolas de Teatro, Música e Dança com o apoio da Universidade Federal da Bahia, associado ao pensamento desenvolvimentista do Presidente Juscelino Kubitschek e ao sonho de transformação da sociedade faz surgir o anseio de um cinema novo, representado principalmente pela figura de Glauber Rocha através do ideal 'uma câmera na mão e uma ideia na cabeça' (ARAÚJO, 2005).

Tanto o cinema novo quanto o documentário direto/verdade inauguram modificações na forma de observação do mundo que irão incidir em aspectos fundamentais, responsáveis por transformar as temáticas dos documentários brasileiros que passaram a ter uma maior preocupação com o subdesenvolvimento e as desigualdades do país. Essa modificação teve a contribuição de inovações tecnológicas como câmera portátil com som sincronizado<sup>11</sup>, também uma mudança de narrativa que procurava se constituir um novo fundamento, uma nova visão antropológica, uma nova concepção social das experiências humanas (MASCARELLO, 2007).

Em Sergipe, a utilização de uma nova estilística só ocorre na primeira metade da década de 1970, com a chegada do Super8 e o incentivo principalmente do *Festival Nacional de Cinema Amador* (Fenaca), promovido pela Universidade

---

<sup>11</sup>Mascarello (2007) se refere as câmeras 16mm e gravadores como o Nagra, que foram os mais populares no Brasil.

Federal de Sergipe e vinculado ao *Festival de Artes de São Cristóvão* (PASCOINI, 2013). Na verdade, um esboço dessa mudança surge um pouco antes do Super8, talvez estimulada pela criação do Clube de Cinema de Sergipe<sup>12</sup>, em 1966. Neste ano são realizados cinco filmes curtas-metragens, três deles documentários produzidos por Vinícius Dantas em bitola 8mm e mudos: *Mercado*, sobre a feira de Aracaju; *Oh! Que delícia de cidade*, uma sátira em relação à cidade; *Todos os animais do mundo*, referente aos animais no entorno das casas e da cidade de Aracaju (MORENO, 1988)<sup>13</sup>. Podemos notar que as temáticas abordadas se diferenciam tanto das produções de Clemente de Freitas, que giram em torno dos acontecimentos ligados à elite, à classe dominante e ao universo fabril, quanto dos cinejornais de Walmir de Almeida com as imagens idealizadas pelo Estado. Então é possível observar que os documentários sergipanos passam a abordar a identidade de seu povo, seus costumes e também contestar a realidade de sua gente.

Na segunda metade da década de 1960, com exceção dos cinejornais, existe uma desaceleração na produção cinematográfica de todo o país<sup>14</sup>, talvez pelo momento político conflituoso do Brasil e a instauração do AI5<sup>15</sup>. Uma nova produção no Nordeste surge apenas por volta de 1973, com a Jornada Nordestina, onde é criada a Associação Brasileira de Documentaristas (ABD) e também se propaga o Super8<sup>16</sup>, gerando um novo ciclo de produção. A facilidade do manuseio da bitola Super8 fez com que ela ganhasse rapidamente as ruas através dos movimentos culturais e ter festivais direcionados apenas para ela. Principalmente no Nordeste, o Super8 foi responsável por grande parte da produção de filmes da época e também pela inovação da linguagem cinematográfica, devido à sua facilidade de

---

<sup>12</sup> A primeira organização de cineclube no estado foi em 1952 com o Cineclube de Aracaju (Cicla) que mantém suas atividades até 1956. O Centro de Estudos Cinematográficos de Aracaju (CECA) foi fundado em 1963 e teve que encerrar suas atividades no ano seguinte por causa do Golpe de 1964. O cineclube com maior representatividade foi o Clube de Cinema de Sergipe (CCS), que conta com duas fases de funcionamento, de 1966 a 1969 e de 1975 a 1990. Assim como o Cicla o CCS é considerado de utilidade pública e receber verbas municipais e estaduais para manter seu funcionamento (PASCOINI, 2013).

<sup>13</sup> Acredita-se que as películas dos respectivos filmes tenham se perdido com o tempo.

<sup>14</sup> Neste período, no Nordeste, praticamente só a Paraíba manteve uma produção ativa, devido à criação de cineclubes e da Universidade Federal da Paraíba que juntos agrupavam os jovens com desejo de filmar e “estimulados pelo sucesso de *Aruanda* se lançavam na produção de novos documentários” (ARAÚJO, 2009, p.108)

<sup>15</sup> Decreto do regime militar brasileiro concedendo poderes extraordinários ao Presidente da República e suspendia diversas garantias constitucionais e o aumento da repressão no país.

<sup>16</sup> A câmera Super8, lançada em 1965 pela Eastman Kodak é uma evolução da bitola 8mm, que foi produzida com o intuito de “atender o público doméstico, destinada a gravar festas de aniversários, casamentos, e acontecimentos familiares” (PASCOINI, 2013, p.17).

experimentação (ARAÚJO, 2009).

Na década 1970, os documentários voltam a ser produzidos em Sergipe, mas não definitivamente em Super8, pois as realizações sergipanas nesta fase transitam entre as diversas bitolas. Em 1970, o curta-metragem de Evaldo Costa, já mencionado acima, *Batalha de Buscapé*, é filmado em 8mm; em 1971, Michael Tacher, produz em bitola 16mm e com som o filme *Cantadores de Viola*, sobre a poética dos cantadores Neve Branca e Lourival Barbosa; com bitola 16mm, em 1972, *Adauto Machado – Evolução*, é produzido por Djaldino Mota Moreno e fala da evolução artística de Adauto Machado como pintor; com Super8 temos *Caranguejo*, de Valfran Soares, relacionando à pesca rudimentar do caranguejo com o seu consumo e *Morte ao Tempo*, de Marcos Prado Dias, sobre a igreja de Itaperoá em Itaporanga - Sergipe.

A partir de 1972, com a realização do *Festival Nacional de Cinema Amador* que passa a estimular a troca de ideias e de experiências com cineastas de outras regiões, em especial do Sudeste, onde se realizava um trabalho mais constante e com mais técnica, os cineastas sergipanos são encorajados a produzir cada vez mais. O crescimento das realizações é perceptível sobretudo na quantidade de documentários, mas também são realizadas ficções, animações, filmes experimentais e didáticos (PASCOINI, 2013).

A produção sergipana realizada no ciclo do Super8 destaca-se principalmente na segunda metade da década de 1970 até o início da década de 1980. Observamos que houve uma transformação das temáticas, que passaram a ter uma abordagem mais antropológica e social, que procurava retratar a cultura, os personagens populares da cidade, artistas, artesãos, a arquitetura, o dia-a-dia, a feira e a movimentação nas ruas. Esse tipo de documentário reflete uma tendência mundial e nacional de busca de identidade cultural, noção de pertencimento e diferenciação do outro (LINS; MESQUITA, 2008). Justino Alves, um dos realizadores do ciclo do Super8 em Sergipe, afirma que a escolha dos temas era uma forma de representar sua realidade, uma maneira de preservar a memória de uma época “um instrumento capaz de dotar o nordestino de uma maior independência representativa”, como também um instrumento de luta política (PASCOINI, 2013, p.33).

Em relação a utilização dos elementos nos documentários sergipanos do ciclo

Super8 observamos que eles continuaram a apresentar fortes características do documentário clássico, como a voz *over* para explicar as imagens. Por outro lado, abandonaram as encenações de estilo Flaherty<sup>17</sup> e aproveitaram a espontaneidade dos seus personagens, como em *Carro de Bois* (1979), de Floriano Santos Fonseca e *São João: povo em festa* (1979), de Marcelo Déda. Sendo assim, vamos observar como esses dois documentários utilizam determinados elementos para estruturar suas narrativas, pois acreditamos que análise aponta detalhes e criam uma base para compreendermos mais tarde o emprego da imagem e do som nos documentários sergipanos contemporâneos.

**FIGURA 01 – ENQUADRAMENTO ATRAVÉS DA CERCA**



Frame retirado do filme *Carro de Bois*.

**FIGURA 02: PLANO SEQUÊNCIA DO SERTANEJO**



Frame retirado do filme *Carro de Bois*.

<sup>17</sup> Robert Flaherty é um cineasta norte-americano que se utiliza da antropologia visual em seus filmes. Procura mostrar a realidade de diferentes culturas e povos, principalmente através da observação, algumas vezes recorre a encenação para recriar cenas do cotidiano.

Embora tenham sido realizados no mesmo ano, esses dois documentários são montados de maneira distinta. O documentário *Carro de Bois* retrata o cotidiano de um carreteiro no município de Lagarto, interior do estado. O filme opta por um estilo mais participativo e utiliza a entrevista como base narrativa, mas talvez a dificuldade de sincronismo com a imagem o leva a optar pela utilização do áudio em *off*. Algumas vezes se escuta a intervenção do diretor como recurso norteador do assunto abordado, através de perguntas que prontamente são respondidas com a fala simples e arrastada do carreteiro. Já as imagens procuram demonstrar e justificar o que é dito pelo *off*. O som ambiente em forma de ruído do carro de bois também é utilizado como recurso para recriar o ambiente representado e juntamente com a trilha musical geram o ritmo para os cortes das imagens, criam também uma ideia de repetição da atividade do carreteiro.

*São João: povo em festa*, evidencia o festejo junino na capital Aracaju, através de uma abordagem expositiva que utiliza a narração para evidenciar os acontecimentos que giram em torno da festa. Nele a voz *over* do narrador é utilizada em tom radiofônico como nos cinejornais para direcionar o olhar do espectador e construir sua história. No entanto utiliza o som direto em alguns momentos, como na cerimônia do casamento caipira e mesmo sendo utilizado em *off*, o áudio cria uma paisagem sonora que dá voz e vida àqueles que aparecem nas imagens.

**FIGURA 03 – CONTRA LUZ NO DESFILE DE CARROÇAS**



Frame retirado do filme *Carro de Bois*.

No tocante às imagens integradas os dois documentários se aproximam nos quesitos planos e enquadramento. *Carro de Bois* emprega mais o uso da moldura no

enquadramento, através de janelas, portas e até mesmo a cerca do curral dos bois. Mas apesar da criatividade na fotografia, as imagens são utilizadas pela montagem para ilustrar o que é dito pela narração. Já o corte é ritmado pela trilha sonora em ambos os documentários: em *Carros de Bois* a música mais lenta e cadenciada ajuda no ritmo dos planos mais longos, evoca a poesia ainda existente no universo sertanejo e a dureza da vida no sertão. Já em *São João* os planos mais curtos são ritmados pelo forró que traz o dinamismo e inquietação da festa junina, dos fogos e das quadrilhas.

**FIGURA 04 – CASAMENTO CAIPIRA**



Frame retirado do filme *Carro de Bois*.

Essas duas obras e a catalogação realizada por Djaldino Moreno nos permitem perceber uma modificação em relação à utilização dos elementos pela montagem. Os títulos e as sinopses disponibilizados pela catalogação de Djaldino também revelam muito sobre os documentários do ciclo Super8 em Sergipe, como a recorrente utilização da narração nos documentários indicados como sonoros, o que nos leva a perceber que pouco empregavam o som direto em sincronismo com as imagens. Este fato indica a criação de um roteiro que era utilizado como guia da narrativa, responsável por direcionar a montagem e também o olhar do espectador. Podemos dizer que as transformações mais evidentes desta época são as mudanças no uso das técnicas e nas temáticas abordadas, com questões populares e questionamentos políticos.

### 1. 3. O VAZIO DOS ANOS 90

Do final da década de 1970 e até meados de 1980 o Brasil passou por diversas transformações que vão do fim do regime militar, o processo de abertura política e a diminuição da censura. Porém a consolidação das emissoras de televisão, a popularização do vídeo cassete, o esgotamento do modelo de gestão da Empresa Brasileira de Filme (Embrafilme)<sup>18</sup>, juntamente com a alta inflação, foram responsáveis pelo declínio da produção cinematográfica no final da década de 1980 e início de 1990.

De acordo com Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2009), nesta época o país passava por uma reestruturação política e social e surgem diversos movimentos populares que, através da democratização do vídeo, adotam o gênero documentário para ter voz ou mesmo criar uma identidade. Mesmo sem ter visibilidade nas salas de cinemas comerciais, dos circuitos de festivais e das TVs, o documentário passou a ser amplamente produzido, contrapondo a imagem do país criado pela ditadura, do Brasil rico, branco e saudável, mostrado através de enquadramentos fixos e de boa qualidade; voltando-se para aqueles que estavam praticamente invisíveis: prostitutas, mendigos, trabalhadores, moradores das favelas, etc (LINS; MESQUITA, 2008, p.44-45).

Em Sergipe, com o fim do Festival de Cinema Amador, em 1983, o cinema sergipano acaba por ter uma pausa em sua produção e só volta a ter um tímido desenvolvimento com a instalação do curso de Comunicação Social na Universidade Federal de Sergipe (UFS) em 1994. Esta retomada se deu através do Centro de Editoração e Audiovisual (CEAV) da UFS, onde alguns documentários começam a ser produzidos em parcerias com outros departamentos da universidade e o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Na época o vídeo já havia se consolidado como suporte, mas o avanço da tecnologia e o barateamento dos custos de produção não beneficiaram produtores independentes, diferenciando-se do Super8 que se consolidou como um movimento

---

<sup>18</sup>A Embrafilme tornou-se a principal referência da produção cinematográfica do país desde a sua criação, ainda durante o regime militar, em 1969, até sua extinção, em 1990 pelo Governo Collor. Era a principal distribuidora e investidora do cinema nacional, e seu fechamento provocou o encerramento das cotas de exibição nacional nos cinemas o que afeta diretamente a produção de novos filmes.

experimental e de cineastas iniciantes e amadores. O vídeo trouxe para a produção um certo profissionalismo, com maior praticidade das câmeras, qualidade de imagem e som, mas não o barateamento dos equipamentos, o que acabou privilegiando produtores que tinham algum vínculo com emissoras de televisão ou grandes estruturas de produção e distribuição de conteúdo audiovisual (RODRIGUES, 2007).

O CEAV contava com profissionais experientes na parte técnica que já atuavam no mercado profissional de comunicação do estado, fator que possibilitou a realização de documentários com determinada qualidade nas imagens e no som, mesmo sem ter necessariamente um diretor ou pessoa com conhecimento em cinema envolvida na produção. A estrutura disponibilizada pelo CEAV criava possibilidade para uma determinada produção, e é a partir dessa predisposição que surgem parcerias, através do CNPq, com outros departamentos e alguns órgãos governamentais nos quais pesquisas eram desenvolvidas, como a Empresa Sergipana de Turismo (EMSETUR), Polícia Rodoviária Federal e Companhia Hidrelétrica do São Francisco (Chesf), que se interessavam em documentar as pesquisas desenvolvidas por eles.

Apesar da falta de estrutura para o armazenamento dos filmes, no Departamento de Comunicação Social ainda se encontram arquivados alguns documentários sobre as mais variadas temáticas. Os documentários armazenados pelo CEAV não foram totalmente catalogados e digitalizados, também muitos filmes se perderam devido à falta de local e condições adequadas de armazenamento das fitas<sup>19</sup>. Verificando os arquivos do CEAV encontramos cerca de seis documentários digitalizados que foram produzidos em parceria com projetos do CNPq e outros órgãos. Apesar de não indicar a data exata de sua produção esses documentários se encontram junto com as digitalizações do final da década de 1990 e início de 2000, são eles: *20 anos do Curso de Odontologia*, falando sobre os avanços na odontologia do estado de Sergipe e a contribuição do curso para essa melhoria; *Água para viver*, sobre a importância da preservação da água; *Canindé*, sobre as belezas naturais da cidade e do Rio São Francisco; *76 anos de Polícia Rodoviária Federal*, mostrando a importância desse órgão para o país e o trabalho da equipe

---

<sup>19</sup>Dentre os documentários catalogados pelo CEAV não se encontra o filme *Xokó*, de Luciano Correia, citado na catalogação de Karla Araújo. Segundo essa catalogação o filme foi produzido em 1994 e tem como tema a tribo indígena da região de Porto da Folha, sertão sergipano.



sergipana; *Laranjeiras*, sobre a cidade e seus festejos folclóricos, mais precisamente sobre o Lambe Sujo x Caboclinhos; e *Xingó*, sobre o turismo na região.

A fim de compreendermos melhor a utilização dos elementos nessa fase selecionamos para uma observação mais detalhada o documentário *Laranjeiras*, produzido para a comemoração do aniversário de 30 anos da Universidade Federal de Sergipe em parceria com o Departamento de História, com roteiro do jornalista Cleomar Brandi. Esse filme representa bem o conteúdo produzido pelo CEAV, que tinha uma preocupação mais informativa que estética, talvez por estar vinculado ao Departamento de Comunicação.

O documentário *Laranjeiras* retrata a história, os costumes e as manifestações culturais da cidade, com destaque para a festa do Caboclinho x Lambe-sujo. Quase inteiramente constituído pela narração, que é justaposta pela entrevista da pesquisadora Beatriz Gois Dantas, que tem a finalidade apenas de atestar a fala do narrador. Alguns sons ambientes do momento da festa também são utilizados como forma de legitimação da narração, mas não chegam a constituir uma ideia ou construção de um argumento em si, mas ajudam a compreender o universo retratado no documentário.

**FIGURA 05 – SOBE SOM DO LAMBE SUJO**



Frame retirado do filme *Laranjeiras*.

A narração em si, neste documentário, perde o tom radiofônico característico dos cinejornais e também encontrado em outras obras realizadas pelo CEAV e ganha um tom mais melódico e poético. As imagens das tomadas em direto são empregadas de forma ilustrativa e comprovatória. Os cortes secos são substituídos

por alguns *crossdissolve*<sup>20</sup> muito curtos, uma técnica utilizada no jornalismo para indicar a troca de personagens. O som ambiente é utilizado como pano de fundo para a construção sensorial da festa em quase todo o documentário, fazendo com que se sintam a euforia dos foliões.

A produção do CEAV apesar de institucional foi significativa para o audiovisual do estado. Nela observamos modificações em relação ao uso da voz textual que passa a ser elaborada também através da entrevista. As imagens são usadas de forma ilustrativa e algumas vezes para comprovar o que é dito pela voz textual. Entretanto, de acordo com Lins e Mesquita (2008), nesta época os documentários brasileiros ganhavam espaço nos movimentos sociais, retratando a realidade e desigualdade vividas por aqueles que não tinham voz nos grandes meios de comunicação, no entanto os documentários produzidos no CEAV apresentam um carácter de registro histórico e antropológico, sem grandes contestações políticas e sociais, tratando-se de documentários voltados para divulgação da informação.

#### 1.4. OS NOVOS INCENTIVADORES

As modificações ocorridas no cenário cinematográfico a partir da criação de leis de incentivo, como a Lei do Audiovisual 8.685/93 e a Lei Rouanet 8.313/91, no início dos anos de 1990, promoveram um maior interesse de empresas privadas, instituições culturais e de TVs (em sua maioria públicas) no gênero documentário, o que estimulou a criação de novos projetos e produtos. Podemos citar como exemplo o projeto Rumos Itaú Cultura Cinema e Vídeo; o DOCTV, da TV Brasil; Revelando Brasis e outros programas do Ministério da Cultura, que aumentaram a produção e revelaram novos talentos e olhares sobre o país (LINS; MESQUITA, 2008).

De acordo com Tiara Câmara da Silva (2014), inicialmente as leis de incentivo não afetaram regiões afastadas dos grandes centros produtores, e os projetos continuaram a se concentrar em estados como São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. Mas nas últimas décadas algumas mudanças foram significativas e possibilitaram transformações, que melhoraram a ligação do Estado com o setor audiovisual, através da criação do Fundo Setorial do Audiovisual, o que acabou por transformar

---

<sup>20</sup> Termo utilizado na montagem para designar uma passagem suave de uma imagem a outra onde há a sobreposição das imagens.

essa relação por meio do financiamento. A partir dessas modificações o Estado altera sua postura, até então, assistencialista, para um política de desenvolvimento bilateral, onde se espera a obtenção de lucro da produção financiada (SILVA, 2014, p.18,19).

Em Sergipe, não foram implementadas ações eficazes no âmbito de investimentos públicos para estimular o crescimento do setor audiovisual na década de 1990 e início dos anos 2000. O incentivo à retomada de uma produção acaba sendo estimulado pela criação do festival *Curta-Se*, que surge em 2001 como um pequeno festival universitário, que procura fomentar o acesso às produções nacionais e incentivar as produções regionais. Em sua primeira edição o *Curta-Se* contou com 14 filmes sergipanos, um número elevado, levando em consideração as condições de produção local. Os filmes sergipanos participantes dos primeiros *Curta-Se* eram, em sua maioria, produções amadoras de alunos do curso de Comunicação Social, viabilizadas pela estrutura do CEAV. As produções mais elaboradas eram feitas por profissionais com algum vínculo com produtoras audiovisuais. Esses realizadores trabalhavam com publicidade ou jornalismo e viam no festival a oportunidade de explorar estilísticas diferentes e mais criativas que as adotadas pelo mercado publicitário e jornalístico.

Sendo assim, o *Curta-Se* se tornou um dos primeiros passos para a retomada da produção audiovisual no estado. Outros elementos tiveram que se somar ao festival para realmente proporcionar um desenvolvimento desse cenário em Sergipe. Podemos dizer que entre eles os principais são a seleção de projetos sergipanos por editais que fomentaram a produção audiovisual, no caso o DOCTV, mais tarde a instalação do Núcleo Digital Orlando Vieira (NPDOV) e o papel desempenhado pela TV Aperipê, não apenas como janela de exibição, mas também como uma grande realizadoras de documentários no estado.

O DOCTV, programa de fomento a produção de documentários com apoio estatal<sup>21</sup>, teve sua primeira edição em 2003 e em Sergipe contemplou o documentário *O Rio das Mulheres*, de Carlos Eduardo Ribeiro Júnior; em 2005, *Candelária, aquela que conduz à luz*, de Jade Moraes, propiciando um incentivo à

---

<sup>21</sup>No caso de Sergipe em parceria firmada entre a TV Aperipê e a TV Brasil. Para sua realização o DOCTV depende dos seguintes dados: capacidade de investimentos da Secretaria do Audiovisual do Minc, que é responsável por 80% da verba para realização do filme; e a capacidade de contrapartida de cada TV pública, responsável pelo aporte de 20% do valor de cada documentário (SILVA, 2014).

elaboração de novos projetos. Em 2007, outro projeto sergipano foi selecionado, *Nação Lascada de Véio: a Glória do Sertão*, de José Ribeiro; e em 2009, são selecionados dois projetos: de *Barra a Barra*, também de Carlos Eduardo Ribeiro Júnior e *Um Filme de: La Cierva*, de Ítalo Lucas Melo.

A seleção desses projetos cria um universo produtivo, mas talvez o fator mais revolucionário na construção de um novo cenário audiovisual no estado tenha sido a instalação do Núcleo de Produção Digital Orlando Vieira (NPDOV), em 2006. O Núcleo foi implantado por meio do programa Olhar Brasil<sup>22</sup>, que tinha como missão apoiar a produção audiovisual independente, favorecer a formação e o aprimoramento de técnicos e realizadores, nas diversas regiões do país. Podemos dizer que o NPDOV foi responsável por impulsionar as produções sergipanas, através da capacitação, não apenas técnica, mas também teórica e estética dos realizadores e técnicos locais. O Núcleo ainda possibilitou a realização de diversos curtas por meio de empréstimos de equipamentos mas, no entanto, a exibição das realizações ficavam restritas a um público limitado, normalmente alunos dos cursos e alguns apreciadores de cinema.

Influenciada por uma visão cultural do Ministério da Cultura, durante a gestão de Gilberto Gil, a Secretaria de Cultura do Estado de Sergipe desenvolveu ações que consolidassem o fortalecimento da cadeia produtiva (SILVA, 2014, p.14). Sendo assim, a Aperipê TV, televisão pública gerida pelo estado, passou por transformações tanto estruturais como conceituais e incluiu em sua grade de programação temas voltados para as culturas populares e a valorização dos costumes regionais. A partir desse momento a programação começa a contar com o programa Especial Aperipê<sup>23</sup>, voltado para a exibição de documentários que mostravam os costumes e o povo sergipano. Inicialmente esses documentários não eram produzidos pela Aperipê TV, tratava-se apenas de uma janela de exibição dos documentários sergipanos que já haviam sido produzidos e que não encontravam

---

<sup>22</sup>No ano de 2005 a Secretaria do Audiovisual, Ministério da Cultura lançou o edital Olhar Brasil. Em 2006, os convênios foram firmados, com repasses de recursos para a efetivação das ações de formação em cada NPD, e a cessão de equipamentos, uma plataforma de alta definição para captação e edição de imagens e sons. <http://olharbrasil.cultura.gov.br/o-que-e/> - acessado em: 10/12/2015. O nome é uma homenagem ao ator sergipano Orlando Vieira, uma das principais personalidades do cenário cultural e artístico de Sergipe.

<sup>23</sup>O Especial Aperipê entrou na grade de programação da TV Aperipê em 2007, entre 2008 e 2015 produziu mais de noventa documentários sobre a cultura e os costumes do povo sergipano.

espaço de exibição em outras emissoras. Mais tarde, percebe-se que o número de produções existentes não seria suficiente para manter o programa no ar por muito tempo, a partir de então inicia sua própria produção. Essa decisão contribuiu de forma significativa para a modificação do cenário audiovisual do estado, pois para a realização dos documentários foi necessário montar uma equipe que contava com: diretores, produtores, editores, diretor de arte, captação de som direto, exigindo uma profissionalização do setor audiovisual. Muitos desses profissionais tiveram algum tipo de capacitação no NPDOV.

Ainda podemos somar às transformações ocorridas na última década a abertura do curso de Audiovisual na Universidade Federal de Sergipe em 2007 e também do *Festival Sergipe de Audiovisual – Sercine* em 2010, voltado para conteúdos produzidos por universitários de todo o país. Estas ações transformam o cenário audiovisual no estado, não só pelo aumento do número de produções, mas também por estimular a exploração de novas linguagens e estéticas.

### 1.5. FESTIVAL IBERO-AMERICANO DE CINEMA – CURTA-SE

Já mencionamos a importância do Curta-Se para uma retomada da produção cinematográfica em Sergipe. Sua participação se fez importante principalmente como janela de exibição de uma pequena produção local e que apresentava pouca técnica. O Festival Curta-Se surge encabeçado por Rosângela Rocha como um pequeno projeto de exibição de curtas-metragens voltado para o público universitário. Inicialmente adota o nome de *Festival Brasileiro de Curtas-Metragens* que se modifica para de *Festival Ibero-americano de Cinema – Curta-Se* em sua segunda edição devido a exibição de um grande número de filmes produzidos em Portugal. Nessa segunda edição além de curtas o festival passou a exibir longas-metragens e oferecer oficinas e *workshops* para o público geral. Apenas no terceiro ano de realização o *Curta-Se* passa a contar com o patrocínio da Petrobrás (Empresa Brasileira de Petróleo)<sup>24</sup>. através da Lei Rouanet, o que proporcionou um crescimento em termos de estrutura e permitiu aumentar e diversificar a programação.

---

<sup>24</sup> Informações obtidas no site oficial do Festival: <[http://blog.casacurtase.org.br/?page\\_id=13](http://blog.casacurtase.org.br/?page_id=13)>. Acessado em 20 de set. 2015.

A existência do festival incentiva uma produção que nos primeiros anos se mostra tímida. É importante pontuar que nas primeiras edições do *Curta-Se* ainda não havia uma mostra destinada apenas aos filmes sergipanos que concorriam com filmes de todo o país. Em relação às primeiras edições podemos destacar o documentário *Em busca do tempo perdido* (2003), de Tarcísio Duarte, que retrata a realidade dos internos do Centro Psiquiátrico Garcia Moreno. O documentário é premiado na terceira edição do *Curta-Se* como melhor vídeo sergipano. O filme foi produzido por uma equipe de profissionais experiente ligados às produtoras locais e conta com trilha sonora original feita pelo percussionista Pedro Mendonça, texto do jornalista e escritor Cleomar Brandi e a narração da cantora Patrícia Polayne.

**FIGURA 06 – INTERNOS DO CENTRO PSIQUIÁTRICO GARCIA MORENO.**



Frame retirado do filme *Em busca do tempo perdido*.

**FIGURA 07 – O COTIDIANO DO CENTRO PSIQUIÁTRICO GARCIA MORENO.**



Frame retirado do filme *Em busca do tempo perdido*.

O documentário *Em busca do tempo perdido* choca ao mostrar as condições de vida dos internos do Centro Psiquiátrico Garcia Moreno, a interação entre eles no dia-a-dia, inclusive as manifestações de desejos sexuais. O filme usa imagens em preto e branco, um tom poético e um apelo emocional na narração mas, diferente dos documentários produzidos pelo CEAV, a voz não se coloca como uma verdade, e sim como criadora de reflexão. Entretanto, as imagens são usadas de forma ilustrativa e combinadas com o texto e a trilha musical criam uma determinada empatia com as condições vividas pelas pessoas mostradas nas imagens.

Podemos dizer que apesar de existir uma mudança no uso de alguns elementos, o documentário sergipano ainda não consegue se livrar de uma característica comum ao jornalismo, em que o que é dito é visto. Isto é, as imagens procuram ilustrar a voz textual e criam comprovação do que é exposto. No caso de *Em busca do tempo perdido*, a junção entre a poesia e imagem cria determinadas idealizações das condições dos internos, mas ainda apoia as imagens no texto, não indo além para gerar reflexão sobre o tema. O som ambiente é quase totalmente suprimido, inserido apenas em alguns momentos misturados com a trilha musical. A música imprime o tempo da narração, que por sua vez comanda o ritmo do corte, já que a imagem ilustra o que é dito por ela.

### **1. 5.1. MOSTRA COMPETITIVA DE CURTAS SERGIPANOS – CURTA-SE**

Já vimos que o *Festival de Cinema Ibero-americano – Curta-Se* foi um dos responsáveis pelo desenvolvimento do audiovisual sergipano nas últimas décadas. O crescimento do festival, aliado às mudanças no cenário do cinema nacional, juntamente com o desenvolvimento do audiovisual do estado, através do NPDOV e o incentivo de editais de fomento à cultura, tanto regionais como nacionais, faz surgir uma produção sergipana contemporânea mais consistente.

A *Mostra Competitiva de Curtas Sergipanos*, realizada dentro do festival, nasce inicialmente para destacar a produção local, que ainda engatinhava diante das produções realizadas em outras regiões do país, principalmente dos grandes centros produtores como São Paulo e Rio de Janeiro. Neste primeiro momento, a mostra de curtas sergipanos serviu apenas para estimular a realização e de janela de exibição de uma produção que se mostrava tímida e sem muita estrutura técnica;

mas com o aumento da produção audiovisual local, a curadoria da mostra passou a ter uma quantidade maior de filmes e, conseqüentemente, mais opções para uma seleção que contemplasse obras com maior qualidade técnica e estética.

A credibilidade alcançada pelo festival faz com que os filmes da *Mostra Competitiva de Curtas Sergipanos* sejam reconhecidos como uma parcela significativa do que está sendo produzido no estado. Por isso, acreditamos que os documentários premiados pela mostra possuam elementos que correspondam às temáticas e os componentes visuais e sonoros constitutivos do documentário sergipano contemporâneo.

Durante o período entre 2005 e 2015 participaram da mostra 28 documentários. Em apenas em três edições do festival os documentários não foram premiados, 2005, 2006 e 2011, mas possuíam documentários dentro da mostra competitiva. As temáticas desses documentários são bem variadas e se encaixam com as tipografias elaboradas por Araújo (2005)<sup>25</sup> dos documentários nordestinos.

Apesar de não ser o foco de nossa observação, achamos pertinente notar como os documentários sergipanos vinham desenvolvendo a utilização das imagens e dos sons pela montagem em outros períodos. Desta forma é possível conhecer dados de diferentes períodos de uma produção que foi pouco explorada ou teorizada. É possível dizer que apesar de termos um primeiro registro de produção documental em meados de 1940 é apenas no ciclo Super8 que as realizações passam a se identificar como documentário. No entanto, a produção de cinejornais que começa a ser realizada um pouco antes influencia o uso dos elementos pelo ciclo Super8 e também uma produção posterior, tal como a do CEAV. Isto é, a utilização dos elementos seguem a lógica estrutural explicativa usada pelos cinejornais, em que a narração é informativa e as imagens confirmam o que é dito. A narração começa a ser abandonada nos documentários realizados pelo CEAV no início dos anos 2000, um reflexo das diversas transformações ocorridas para incentivar novas produções como o próprio Festival Curta-Se, o a instalação do NPDOV e logo depois do curso de Audiovisual da UFS.

---

<sup>25</sup>Catalogação Karla Araújo para o Nordeste. Nessa tipologia, foram considerados subtemas para três assuntos: Artes em geral, que englobam os documentários que abordam literatura, teatro, artes visuais, cinema, TV, rádio e dança; assim como Questões sócio-políticas englobam cidadania, educativo e loucura; e Comportamento, sentimentos e futebol.



## 2. A MONTAGEM NO DOCUMENTÁRIO – O uso da Imagem e do Som

Neste capítulo tentaremos compreender a montagem a partir de suas especificidades no documentário, pois observamos que apesar de haver diversas formulações teóricas tanto para o documentário quanto para montagem, muitas das teorias acerca da montagem têm como objeto de análise filmes tidos como ficções ou mesmo outros produtos audiovisuais como a publicidade e o noticiário.

Os documentários foram considerados por um longo período da história do cinema como filmes não narrativos poucas vezes foram contemplados com teorias sobre a sua montagem<sup>26</sup>. Por isso, é preciso explicitar que o documentário, possui diversos conceitos divergentes em relação à sua constituição, além de um forte embate sobre suas diferenças com a ficção.

Para compreender melhor quais as especificidades da montagem no documentário, neste capítulo discorreremos inicialmente, de forma breve, sobre as transformações ocorridas nesse domínio cinematográfico<sup>27</sup> durante o tempo histórico do cinema. Nossa intenção não é fazer um panorama do documentário, mas apenas explicitar como ele foi entendido e diferenciado da ficção em diferentes momentos. Em um segundo momento vamos observar as singularidades do emprego dos elementos imagéticos e sonoros no documentário, para assim elucidar como os diversos tipos de imagens e sons podem constituir sua estrutura. Por fim, atentaremos para as especificidades da montagem no uso desses elementos para criar relações narrativas.

---

<sup>26</sup>No livro *Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo – história, teoria e prática*, de Ken Dancynger, existem cinco subcapítulos dedicados a montagem do documentário; em *Crafting Truth – Documentary Form and Meaning*, de Louise Spense e Vinicius Navarro, um subcapítulo também é destinado à observação de seus processos de montagem.

<sup>27</sup>O conceito de domínios cinematográficos (ficção, documentário e experimental) utilizado por Francisco Elinaldo Teixeira (2012) ajuda a esclarecer como o cinema se constitui através das reivindicações do uso desses dois tipos de imagem. O domínio da ficção enxerga na imagem real uma dificuldade de produção, tal como as variações climáticas que impossibilita o controle podendo atrasar as gravações. O domínio do documentário opta por reivindicar a locações não forjadas com personagens reais, sem atores profissionais e estrutura mínima de produção. O domínio experimental utilizou-se das inquietações e da precariedade da utilização da realidade para se lançar em outras terrenos, passando a usar a condição artística para construção de uma outra forma de narrativa.

## 2.1. DOCUMENTÁRIO – Transformações na História do Cinema

No começo do século XX, ainda num primeiro cinema, o documentário era percebido como a mera reprodução de imagens do mundo real, existindo uma forte dicotomia entre as imagens produzidas em estúdio, consideradas ficção, e imagens captadas de um determinado momento histórico real, as atualidades. A oposição entre os dois tipos de imagens – irreais e reais – fez surgir um forte confronto entre os domínios cinematográficos, ficcional e documental (TEIXEIRA, 2012).

O conceito de documentário, formulado por John Grierson, em um texto denominado “Primeiros princípios do documentário”, de 1932, intensifica a dicotomia entre documentário e ficção. Para Grierson, os filmes de estúdio não se abriam para o real, estando presos a encenações com planos artificiais. Já o documentário registrava a cena e a história viva e configurava-se através de cenário natural e personagens reais (LABAKI; 2015, p.23). Para ele, o documentário contribuía com a integração social e a educação pública, ou seja, a junção do propósito político com a estética visual (DANCYGER, 2007).

Por volta de 1950 e 1960, o confronto entre ficção e não-ficção, assim como o conceito clássico de documentário, foram perdendo força com as transformações tanto técnicas, quanto estéticas sofridas pelo cinema. Assim, o cinema moderno se constituiu de um novo fundamento, uma nova visão antropológica e social que gerou mudanças estilísticas e o surgimento do cinema direto/verdade (RAMOS, 2008). O documentário moderno pode ser compreendido através de dois momentos: primeiro do cinema direto – no qual o diretor tem uma participação mínima, colocando-se em uma posição observativa<sup>28</sup>. Já em um segundo momento surgiu uma nova estilística, com a interação do diretor e um modo mais reflexivo e participativo, que visava a eliminação entre os dois lados da câmera – o cinema verdade (MASCARELLO, 2006). Um dos grandes representantes do cinema verdade é o filme de Jean Rouch, *Crônicas de Verão* (1960), que volta as lentes para o estranhamento de si próprio e busca uma reflexão sobre o processo, mostrando a dupla função que a câmera pode adquirir dentro da narrativa. *Crônicas de Verão* marca um novo deslocamento narrativo que ocorre no período de 1960 e 1970 permitindo assim, a existência de

---

<sup>28</sup> O documentário direto reivindica a metáfora de “mosca na parede”, o realizador e seus aparatos tentam ser invisíveis, interferindo o mínimo possível no decorrer da tomada. Sendo aquele que tudo observa, mas em nada interfere.

uma relação íntima entre o cineasta e o tema que passa a ser muito mais pessoal (RAMOS, 2008).

Essas transformações começam a ser sentidas nos documentários brasileiros a partir de 1960, principalmente com a mudança nas temáticas, que passam a ter uma maior preocupação com o subdesenvolvimento e as desigualdades do país. Os documentários *Arraial do Cabo* (1959) e *Aruanda* (1960) são considerados precursores para a nova estética e de um novo movimento, o cinema novo, que procura retratar o povo em sua alteridade (RAMOS, 2008).

A nova proposta de documentário moderno se configurou em imediatismo, espontaneidade e autenticidade, personagens reais e histórias reais, locação ou cenários naturais, ausência de roteiro estruturado e utilização do som ambiente. Essa proposta moderna enfraqueceu a noção de realidade, principalmente pelo uso da câmera subjetiva indireta livre, que “confunde o olhar da câmera e o da personagem”, causando uma maior incerteza entre o que é ficção e o que é “realidade”<sup>29</sup> (TEIXEIRA, 2008, p.218).

O deslocamento narrativo no período de 1960 e 1970 é provocado principalmente pela dupla função que a câmera exerce – a de ver, indireta e objetivamente, e a de mostrar, o que os personagens, direta e subjetivamente, veem. As noções de interatividade e autorreflexão permitem a percepção de uma relação íntima entre os cineastas e os temas por eles abordados. A utilização do drama ofusca a linha narrativa, tornando os documentários muito mais subjetivos e pessoais. Para Ramos (2008) essas novas definições do documentário foram deixando de lado noções como verdade, objetividade e realidade, pois passou-se a compreender que esses conceitos podem se modificar de acordo com a época e com a visão de cada indivíduo.

A inserção de elementos expressivos, poéticos e retóricos no lugar de elementos históricos aproxima o documentário da ficção e provoca diversos embates sobre o que vem a ser documentário. Nos embates mais recentes sobre o documentário temos, a visão de Noel Carroll (2004) que estabelece uma rígida

---

<sup>29</sup>De acordo com Teixeira (2011), nos habituamos a perceber realidade e real como sinônimos, mas o pensamento pós-guerra acaba por modificar a visão de realidade, compreendendo que ela é simbólica. O que compreendemos como realidade é simbólico, é a noção capaz de recobrir e de dar a conhecer uma diversidade muito grande de conexões do homem consigo, entre si e o mundo (TEIXEIRA, 2011, p.204).

separação entre ficção e documentário. Diferente de outros autores, que não acreditam em uma separação tão rígida entre os dois domínios, ele chega a sugerir uma nova nomenclatura: *cinema de asserção pressuposta*, a qual tem um compromisso com a verdade e a objetividade. Para Carroll (2004), o termo documentário é equivocado para designar o cinema de não ficção, já que o que o define são as asserções que o constitui e não a ficcionalidade dos seus elementos. Isto é, o documentário, ou o cinema de não ficção, recorre a padrões objetivos de evidência e argumentação, assim formula suas alegações de conhecimento e pauta o conteúdo para corresponder objetivamente à realidade. Para ele, a indexação do próprio filme como não-ficcional já leva o espectador a interpretá-lo como algo que se refere ao mundo real. Esse modelo proposto por Carroll coloca que a verdade é uma proposta objetiva e retira do espectador a capacidade de criar interpretações.

Bill Nichols (2005), ao contrário de Carroll, não define o documentário a partir da objetividade. Em sua perspectiva, o que define o documentário é um discurso sobre o mundo histórico. Na visão de Nichols (2005), o documentário conduz a proposições de mundo através de representações de realidade, ou seja, a visão de alguém sobre o mundo. No entanto, em uma análise mais recente, Nichols (2004) observa a partir das transformações sofridas o documentário se apresenta em uma nova fase epistemológica, na qual utiliza formas mais complexas de enunciação e torna mais visíveis seus os pressupostos estéticos, sendo assim uma forma de “re-apresentação” da realidade (NICHOLS, 2004, p.49). Para Spence e Navarro (2011) qualquer representação do mundo é seletiva e escolhe quais aspectos incluir ou deixar de lado, em especial, através da montagem (SPENCE; NAVARRO, 2011, p.03).

Entendemos que hoje em dia, diferente de outros períodos históricos do cinema, o documentário não é visto como simples inscrição da realidade, mas como algo complexo e sofisticado, “com informação, provocação e entretenimento para uma determinada audiência” (SPENCE; NAVARRO, 2011, p.02). O documentário contemporâneo engloba uma grande variedade de estilos que incorporam em sua estrutura as mais diversas formas de enunciação. As novas tecnologias como câmeras portáteis, a facilidade de manipulação de *softwares* de edição, tanto de som quanto de imagem, também trouxeram modificações estéticas, além de proporcionar o acesso à produção de documentários por aqueles que antes eram

apenas personagens<sup>30</sup>. Essas modificações podem ser observadas em obras como em *Nós que aqui estamos por Vós esperamos* (1999), de Marcelo Masagão, *Santiago* (2007), de João Moreira Salles e *33* (2002), de Kiko Golfman, onde a entrevista mesclada com outros tipos de enunciação, como a narração, intertítulos, materiais ressignificados e a observação, fundamentam formas mais complexas de reapresentar o mundo. Desta forma, o documentário pode ser auto-reflexivo, evidenciando que nunca foi uma “janela para a realidade”, mas uma maneira de “(re)apresentá-la” (NICHOLS, 2004, p.49).

A interatividade, autorreflexão, participação social e política com a ideia de transformação social são alguns dos elementos desse novo documentário, que solicita um olhar analítico que contemple suas mais diversas formas de construção e até mesmo de seus efeitos sobre os espectadores, principalmente, em um cenário onde o papel participativo do cineasta na fabricação de realidade torna-se claro, como também o entendimento de que a realidade não pode ser representada totalmente, pois o diretor escolhe aspectos para incluir e outros para descartar, em especial, através da montagem. Assim, podemos perceber a importância da montagem dentro da construção narrativa dos documentários, pois as “escolhas feitas por ela podem redefinir ou desvirtuar o mundo histórico representado” (SPENCE, LOUISE: 2011, p.161).

Em relação à montagem dos documentário, Eduardo Scorel (2011) observa que eles são constituídos de elementos imagéticos e sonoros, assim como os demais produtos audiovisuais, o que nos leva a pensar sobre a real diferenciação da montagem entre ficção e documentário já que ela exerce um papel fundamental no modo de estruturação das reapresentações de mundo. Então, tentando compreender as especificidades das imagens e dos sons no documentário é que discutiremos a seguir sobre o papel que eles desempenham em sua estrutura narrativa.

---

<sup>30</sup> Essa observação sobre uma produção que volta seu olhar para as minorias pode ser observado em Lins e Mesquita (2008) como em Spence e Navarro (2010), nos fazendo perceber não se trata de um ocorrência local, mas que acompanha um movimento mundial.

## 2.2. A IMAGEM E O SOM NO DOCUMENTÁRIO

De acordo com Spence e Navarro (2011) os documentários são constituídos entre as ligações de diversas unidades de imagens e sons. Partindo desse pressuposto buscaremos discorrer sobre como as imagens e os sons adquirem características distintas no documentário, ou seja, entender como os elementos imagéticos e sonoros se comportam ao adquirirem a intenção de rerepresentar o mundo real.

Para melhor assimilarmos a função das imagens e dos sons no documentário aderimos ao modelo de análise sugerido por Manuela Penafria (2009) que considera que imagens e sons correspondem à fragmentos que formam diversas camadas e que juntas geram o todo narrativo do filme. Portanto, para analisar como esses fragmentos são empregados, como se relacionam e de que modo geram o todo fílmico, é necessário primeiramente decompô-los, de modo a entender como se dá o uso de cada elemento, para depois observar a relação que se forma entre eles, ou seja, notar como se associam para criar a narrativa do documentário (PENAFRIA, 2009, p.08).

Para especificar o uso desses elementos nos documentários, nos baseamos inicialmente na classificação feita por Puccini (2009), em sua tese sobre o papel do roteiro no documentário. O autor tipifica a origem do som e da imagem, o que nos permite visualizar os possíveis empregos desses elementos pela montagem: tomada direta; de material de arquivo e recursos gráficos; já o som pode ser composto por som direto; arquivo; voz over; efeitos sonoros e trilha musical. Essa tipificação nos atentou para as camadas mencionadas acima por Penafria (2009) em seu modelo de análise, e também para o conceito de camadas verticais de Eisenstein (2002)<sup>31</sup>, ou seja, é necessário observarmos em nossa análise como camadas criadas pelos diversos elementos interagem entre si para formar o todo fílmico. Então, para verificarmos a organização dos elementos com o olhar da montagem reorganizamos a categoria de som elaborada por Puccini (2009),

---

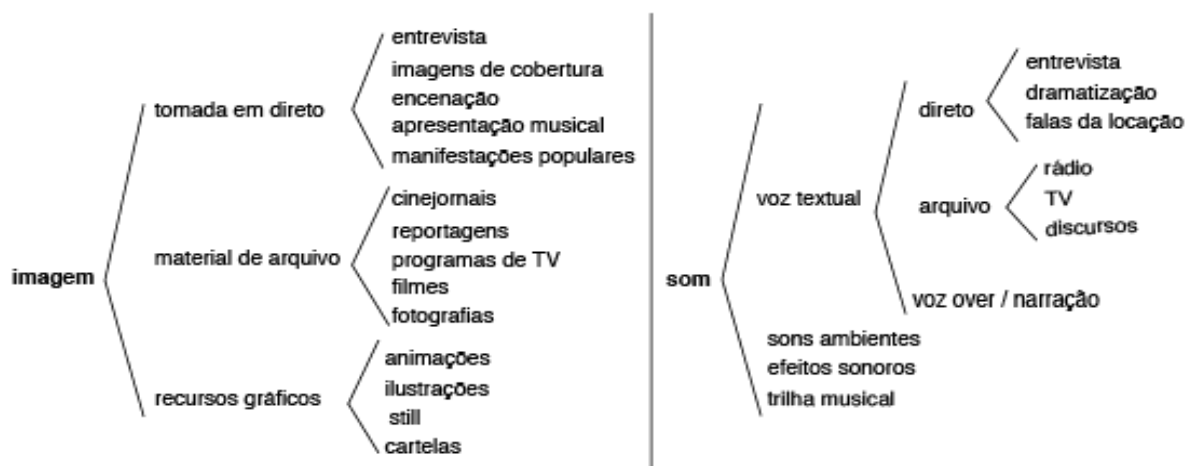
<sup>31</sup>De acordo com Eisenstein (2009) um filme é composto por “diversas tiras fotográficas e sonoras” que se fundem em um todo orgânico possibilitando uma leitura vertical (EISENSTEIN, 2002, p.56). Para a formulação da teoria da montagem vertical, Eisenstein se baseou na constituição da partitura orquestral onde cada instrumento faz uma leitura horizontal, mas o que se escuta é a soma vertical de todos os instrumentos, ou seja, é a soma das camadas que representam a harmonia final que compõe a música.

sintetizando as categorias que tratam da fala em uma única categoria - voz textual<sup>32</sup>. Nela englobamos tanto as falas captadas em sincronismo com a imagem em direto (entrevistas); as advindas de arquivos sonoros como programas radiofônicos, discursos, etc (material de arquivo); quanto a trilha musical, desde que esta crie argumentos dentro da estrutura narrativa.

Nossa escolha por ajustar essa categoria também se apoia na observação da divisão feita por diversos estudiosos, como David Bordwell (2013), Ken Dancyger (2007), Marcel Martin(2005) e Michel Chion (1993) que dividem o som em três categorias: fala, ruído e música. Também contribuiu para adoção dessa classificação sua proximidade com a forma mais técnica, tanto dos modelos de *software* de edição, como do próprio pensamento de montagem do som no cinema, “onde existe uma separação entre diálogo e sons de outras origens” (DANCYGER, 2007, p.426).

Em relação à categoria da imagem, também fizemos uma pequena alteração relacionada à fotografia, pois entendemos que ela se enquadra como material de arquivo, ou seja, produzida em um determinado momento histórico, e possui sentido e significado próprio. Desta forma, chegamos a essa elaboração dos elementos:

**FIGURA 08 ELEMENTOS DA MONTAGEM**



Para compreender como esses elementos se configuram para reapresentar o mundo real nas narrativas dos documentários contemporâneos, vamos dividi-los em

<sup>32</sup> Para Nichols (2005), os documentários se apoiam muito na palavra dita, seja pelo narrador ou pelos atores sociais. O que se diz torna-se o resgate de uma história, exercendo um importante papel na retórica do documentário (NICHOLS, 2005, p.59-60).

duas categorias: imagem e som. Será a partir da compreensão do emprego desses elementos no documentário que observaremos, a partir da seleção, combinação e articulação, como a montagem age para criar relações narrativas.

### **2.2.1. A IMAGEM NO DOCUMENTÁRIO**

Podemos dizer que a imagem é a base do cinema e sua constituição. Normalmente, se dá através de “uma circunstância do mundo, que é exterior à câmera”, que registra uma determinada realidade que lhe é apresentada (RAMOS, 2008, p.127). A complexidade da imagem cinematográfica decorre de uma tensão entre a reprodução do que está em frente à câmera e a manipulação de quem a opera. O registro da câmera é por definição uma percepção objetiva, que é “dotada de quase todas as aparências de realidade”. Entretanto a imagem por si só é carregada de ambiguidade significativa, podendo produzir diversos sentidos (MARTIN, 2005, p.27-28).

As circunstâncias registradas pela câmera em qualquer situação são determinadas como tomadas (RAMOS, 2008). Apesar de grande parte das imagens que compõem os documentários se originarem de tomadas, nem todas são de tomadas em direto, ou seja, feitas para a construção narrativa do documentário. Algumas imagens são tomadas em direto e produzidas para outros fins, quando um documentário decide utilizar essas imagens em sua construção narrativa essas imagens são designadas como material de arquivo. Por exemplo, as fotografias, que apesar de não serem imagens em movimento, passam pelo mesmo processo de reprodução de realidade, ou seja, com o auxílio da câmera (MARTIN, 2005). Além desses dois tipos de imagem, tomada direta e material de arquivo, ainda é possível encontrar nos documentários imagens de outras origens como as pinturas, cartas ou imagens advindas de programas de computador, como as animações, que mesmo não passando pelo mesmo processo de captação de uma circunstância do mundo por uma câmera, pode representá-lo de diversas formas. Sendo assim, a seguir vamos destacar como cada tipo de imagem normalmente é utilizada pelo documentário.



### a) Tomada em direto

Grande parte das imagens que estabelecem enunciações sobre o mundo no documentário possuem mediação da câmera. Essas imagens são constituídas em uma circunstância de mundo que é exterior a elas, a tomada (RAMOS, 2008). Identificamos por tomada em direto registros originais de imagens obtidas pelo próprio documentarista para a construção de seu filme.

A tomada da imagem documentária define-se pela presença de um sujeito sustentando uma câmera/gravador na circunstância de mundo, em que formas e volume deixam seus traços em um suporte que “corre (*trans-corre*) na câmera/gravador, seja esse suporte digital, videográfico ou película. A abordagem do que é tomada deve ser feita dentro de um viés diacrônico, pois sua forma e articulação narrativa evoluem em diferentes conjuntos estilísticos (RAMOS, 2008, p.82).

As tomadas nos permitem visualizar e interpretar circunstâncias de mundo, por sua vez, podem ser divididas em dois tipos: registros de *eventos autônomos* e de *eventos* integrados. Por eventos autônomos entendemos todo e qualquer evento que ocorra de forma independente à vontade de produção do filme, de maneira não controlada, o que inclui manifestações populares, cerimônias oficiais, tragédias naturais, eventos esportivos etc. Já os eventos integrados são aqueles que ocorrem por força da produção do filme, organizados e integrados para o filme como entrevistas, imagens de cobertura para ambientação do documentário, apresentações musicais feitas para o filme, encenação (PUCCINI, 2009, p.128-129).

Em relação à encenação, Ramos (2008) afirma que no documentário ela ocorre na circunstância da imagem integrada, pois a todo momento, a cada presença diferente, nós interpretamos nós mesmos. Isto é, ele defende a existência de uma *mise-en-scène* no documentário, que se distingue da *mise-en-scène* da ficção.

Ao pensarmos a *mise-en-scène* como forma cinematográfica do movimento de corpos em cena, devemos estabelecer a distinção entre o ser que sustenta o personagem da trama e o ser que está no mundo, propondo-se intencionalmente a esta operação, ou seja: sustentar outrem, através da expressão de outrem, em seu ser atual. (RAMOS, 2011, p. 05).

Para ele a encenação está ligada a ação de um corpo na cena, assim, a composição de cena no documentário se depara com o corpo mediado pela câmera e o sujeito que sustenta a câmera durante a tomada. Essa percepção é essencial

para compreensão da encenação documentária, pois, tem seu centro irradiador na presença do sujeito-câmera<sup>33</sup> agindo na tomada (RAMOS, 2011).

Existem dois tipos de encenação: 1) *encenação direta*, quando se dá transcorrer da ação, ou melhor, quando ela ocorre no encontro com o sujeito-câmera e com o mundo; 2) *encenação construída*, quando a tomada é trabalhada em planos prévios com roteiros semelhante ao da ficção (RAMOS, 2011, p.07).

## **b) O material de Arquivo**

Além das tomadas em direto outros tipos de imagem também podem ajudar a compor e sustentar o argumento ou o ponto de vista transmitido pelo documentário. Um deles se dá através da utilização do material de arquivo, que pode ser fotografias, manuscritos, imagens, enfim, materiais produzidos em um tempo histórico passado<sup>34</sup>.

A inserção do material de arquivo em um novo discurso traz algumas implicações, pois ele, por si só, já carrega determinada significação que pode ser modificada ao compor a estrutura de um novo discurso. Desta forma, é importante atentar que o material de arquivo representa um discurso de uma determinada época, que traz suas próprias verdades e realidades (LINS; RESENDE; FRANÇA, 2011).

A ligação desse material com a rerepresentação de um mundo acaba por associá-lo ao conceito de documento, ou seja, um material conservado para pensar a história, relacionado diretamente à memória de um mundo. Devemos entendê-lo como o esforço de alguém para produzir uma memória de uma determinada situação em um determinado tempo (CURSINO; LINS, 2010). Por isso é preciso compreender a dualidade desse tipo de asserção, pois o material de arquivo é algo provido de um referencial próprio, e nem sempre os documentários os reivindicam como documentos que expressem verdade, realidade, ou no sentido intrínseco em

---

<sup>33</sup>O sujeito da câmera é o conjunto da equipe que está por trás da câmera no momento da tomada, quando o mundo e seu som vêm deixar sua marca no suporte câmera, sensível à materialidade do mundo e ao seu som (RAMOS, 2008, p.84).

<sup>34</sup>A busca desse tipo de material normalmente envolve burocracia e negociação com órgãos públicos e privados que possuam acervo, ou através de órgãos de imprensa, bibliotecas, museus, cinematecas, universidades, coleções particulares e núcleos familiares (PUCCINI, 2009, p. 86).

que foram produzidos, mas os ressignificam, reinventam, dando-lhes novos sentidos<sup>35</sup> (MORETTIN, 2012).

Jean Claude Bernardet (2009) observa que, mesmo quando extraído do seu contexto original, o material de arquivo não perde totalmente seus aspectos iniciais, mas que esses aspectos são deslocados, ressignificados dentro de um novo contexto. Entretanto, para se incorporar ao novo discurso, o material de arquivo precisa ser fragmentado, desconstruído. Desta forma, passa a não possuir por si só uma significação completa, dependendo de se unir a outros fragmentos para conseguir adquirir um sentido concreto. Por exemplo, uma fotografia isolada não carrega uma argumentação completa, mas agregada a outros elementos, que podem ser outras fotografias, vídeos, gráficos, sons, narração ou entrevistas que conseguem imprimir um discurso que pode se caracterizar: 1) alinhando-se com o discurso do tempo de sua produção; 2) gerar um novo que se contraponha ou questione esse primeiro discurso.

Durante muito tempo o material de arquivo foi usado no documentário como fonte legitimadora de um discurso, sobretudo de forma testemunhal. Era empregado como um apoio para a sustentação dos argumentos da narrativa, uma formula utilizada, principalmente, nos documentários expositivos<sup>36</sup>. Por muito tempo essa foi a forma mais comum de emprego do material de arquivo nos documentários sergipanos. No entanto, existem outras formas de utilização, por exemplo, para a apresentação de um personagem, para representar uma ideia ou pensamento, para introduzir um lugar ou criar conexões relacionando esses arquivos com outros elementos.

Nos documentários contemporâneos, as asserções realizadas pelo material de arquivo têm adquirido novos contextos através da ressignificação. A montagem possibilita a conexão desse material com os outros elementos, assim construindo argumentos por meio de fragmentos de memória que se refazem e adquirem novos

---

<sup>35</sup> De acordo com Morettin (2012), o próprio cinema torna-se material de arquivo, no momento que se integra a um circuito de preservação da memória (semelhante aos museus e monumentos destinados a visitação), pois passa a servir para bloquear o trabalho de esquecimento, garantindo a gerações futuras a efetividade da construção simbólica de um tempo (MORETTIN, 2012, p.31).

<sup>36</sup> No modo expositivo as imagens têm a função de reforçar a narrativa, forçando as imagens a terem uma função secundária, servindo para a comprovação do que é dito. A montagem, denominada montagem de evidência, normalmente sacrifica a continuidade espacial ou temporal para incorporar imagens e lugares remotos e ajudar a expor um argumento.

sentidos. Esse tipo de documentário se apoia em outros diversos elementos, principalmente nos sonoros, para conseguir construir sua argumentação.

### **c) Recursos Gráficos**

Nem sempre é possível reapresentar o mundo através da tomada em direto ou do material de arquivo, então, muitas vezes os documentários recorrem aos recursos gráficos para simular o mundo histórico. Trata-se de uma forma de reapresentação do mundo real que se materializa através da união com os outros elementos, principalmente da banda sonora que são oriundos de personagens e do mundo real. Mesmo quando esse registro gráfico representa situações subjetivas como sensações, sonhos, sentimentos, “a relação com o mundo real se dá através da personagem que vivencia estas situações” (MARTINS; TAVARES, 2009, p.85).

Desde o documentário clássico, os recursos gráficos foram amplamente utilizados como recurso estilístico, compondo argumentos e hipóteses colocados como evidência pela narração. Muitos documentários políticos e educativos utilizaram esses recursos para tratar de temas considerados difíceis, ajudando a assimilação e aceitação do tema com mais facilidade pelo espectador (RAMOS, 2007, p. 72-73).

Podemos dizer que os avanços da computação gráfica impulsionaram o uso destes recursos, os quais têm aparecido com mais frequência nos documentários por meio do uso de cartelas, gráficos, efeitos em *still* e animação. Já a animação em 3D, permitiu que as imagens gráficas reproduzissem um elevado grau de realismo, sendo utilizadas principalmente para representar uma época da qual não se tem vestígio concreto, como por exemplo o surgimento do universo em documentários científicos e históricos. Nos documentários sergipanos, durante um longo período, os recursos gráficos foram utilizados apenas na abertura, nos créditos dos entrevistados, nos créditos finais ou como cartelas informativas. Atualmente, documentaristas como Everlane Moraes têm aplicado os recursos gráficos de forma abstrata, seja na representação do tempo histórico ou mesmo para reproduzir pensamentos, sentimentos ou ideias de seus personagens.

### 2.2.2. O SOM NO DOCUMENTÁRIO

Da mesma forma que as imagens, os sons também deixam registros e traços em aparelhos diversos que se constituem como representação do mundo histórico. Os sons podem introduzir uma nova ideia à narrativa ou mesmo servir de base para a atenção visual. Apesar dos primeiros documentários serem mudos, podemos dizer que a fala de certa forma sempre esteve presente no cinema, seja representada pelas cartelas ou por vezes na voz de algum narrador ao vivo, que ajudavam a explicar as imagens, colaborando para a construção da narrativa. O som preenchia o silêncio e por vezes acrescentava ritmo às imagens.

De acordo com Bordwell (2013, p.410), “o som muitas vezes é tratado como acompanhamento das imagens”, no entanto, ele pode alterar ou moldar o modo como as percebemos. O rápido processamento do som pelos sentidos permite que o espectador crie uma crença no que é ouvido. Assim, perpassam a credibilidade de espaço e de tempo para as imagens. Em um filme, a imagem e o som podem estar em sincronia, ou seja, os sons correspondem exatamente aos das imagens mostradas na tela, tendo sido capturados no mesmo momento. Os sons também podem ser construídos através de efeitos sonoros para representar essa dita realidade mostrada pelas imagens. Desta forma, o som desenvolve uma importante influência argumentativa, principalmente através da utilização da entrevista, e também ajuda a criar uma dimensão espacial ao reconstituir o ambiente dos seres e das coisas (MARTIN, 2005).

Entendemos que o som no cinema se configura de forma diferente da imagem, que está quase sempre presente no campo objetivo, na tela; já o som “pode encher o campo da imagem sem que para isso ele apareça como figura à nossa visão” (RAMOS, 2012, p.19). Mas no cinema, a necessidade de clareza normalmente exigida nos diálogos é tão importante que se costuma utilizar linhas sonoras apenas para que se possa trabalhar as falas separadamente. No documentário, a voz do narrador ou as diversas vozes das entrevistas se destacam na articulação dos argumentos, por isso em nossas análises tentaremos mostrar como os sons formam camadas que se articulam entre si e com as imagens.

### a) Voz textual

Quando o advento do som síncrono ainda não havia se instaurado, a palavra já era usada através do texto representado por cartelas, ou na voz de um narrador ao vivo, com o papel de nortear o espectador sobre determinadas especificidades do filme. Com a introdução do som no cinema, a palavra dita ou a voz textual passou a ser uma das mais importantes formas de asserção, principalmente no documentário, que praticamente passa a sustentar suas argumentações através da narração e da entrevista (NICHOLS, 2004). Apesar destas duas serem as formas de vozes textuais<sup>37</sup> mais comuns nos documentários, a voz também pode se apresentar de outras maneiras como: arquivos de programas de rádio, discursos, falas que são captadas em locações mas que não provem de entrevistas ou depoimentos, sendo manifestações espontâneas do momento de registro para o documentário.

Para produzir sentido, as informações geradas pela voz textual devem ser organizadas, gerando determinada forma de descrever o mundo. Essa organização pode assumir diferentes ordenações a partir das escolhas feitas na ilha de edição, ou seja, elas podem alterar a compreensão do mundo histórico a partir do modo como são estruturadas (SPENCE; NAVARRO, 2010, p.113).

No documentário clássico, a narração foi um dos elementos mais utilizados para construir a narrativa documental, enunciando em voz *over* e fora de campo, detendo um saber sobre o mundo que retratava. Esse tipo de voz textual procurava “nos convencer dos méritos de uma perspectiva, como nos predispor à ação ou a adoção de sensibilidades e valores de um tipo ou de outro em relação ao mundo” (NICHOLS, 2005). No Brasil, percebemos ainda o uso recorrente da narração no cinema direto/verdade, como um recurso ou uma estratégia aplicada para driblar as dificuldades de captação de áudio que existiam na época. Em Sergipe, até os primeiros anos da década de 2000, a narração era um elemento comum nos documentários, explorada como uma forma de sintetizar o discurso narrativo que,

---

<sup>37</sup> De acordo com Bill Nichols (2005), a voz textual, pode ser considerada o que o narrador diz acerca de um determinado tema, ou o que os atores sociais dizem entre ou sobre si e o mundo histórico. Apesar da voz textual se constituir como “voz” que se escuta, ela se difere do conceito de “voz do documentário”, que está relacionada a um conjunto de elementos narrativos, imagéticos e sonoros já organizados, enfim, à forma final do que nos é apresentado como narrativa (NICHOLS, 2005, p.59).

muitas vezes, utilizava a entrevista apenas para ratificar o que era exposto na narração.

O documentário contemporâneo praticamente extingue a narração. Porém, alguns documentários com características mais auto-reflexivas continuam a utilizar esse recurso de maneira distinta que a empregada no documentário clássico. Neste caso, a narração é associada a uma dimensão crítica e não um artefato de interpretação dos fatos, provocando indagações, divagações e pensamentos. Nos documentários auto-reflexivos, a narração estabelece um ritmo que articula a mensagem do filme, muitas vezes através de uma experiência autoral narrada em primeira pessoa.

Mas foi o cinema direto/verdade apoiado em uma nova base técnica, com o som sincronizado e equipamento leve, que trouxe para o documentário as enunciações dialógicas em forma de entrevista provocadas pelos cineastas. A voz do saber, proferida pela narração, perde a exclusividade, passando a ser elaborada através de várias vozes que dialogam entre si. A fala provocada pela entrevista passa a ser utilizada como um elemento dramático dialógico, ou seja, um elemento articulador que possibilita a construção da personagem sem que antes tenha que planejá-la (RAMOS, 2008).

Mas mesmo com as transformações ocorridas nos últimos anos no documentário contemporâneo e a configuração de uma concepção de um documentário auto-reflexivo e ensaístico, tem se observado que a voz textual em forma de entrevista ainda se caracteriza como uma das principais formas de asserções sobre o mundo histórico, configurando-se em uma espécie de senso comum (NICHOLS, 2005). Esse modelo de sustentação, um tanto combatido pelos manuais de produção, se baseia na interação entre entrevistado e diretor em “uma exposição oral que pode descrever situações de uma narrativa ou simplesmente exteriorizar comentários” (PUCCINI, 2009, p.100).

A constante utilização da entrevista como forma de asserção pelo documentário pode ser explicada pelo reforço à credibilidade do discurso narrativo. Normalmente, o tom formal adotado pelo posicionamento do entrevistado, “a câmera estática e uma abordagem direta, resultam em uma cena sóbria e digna de atenção”, por isso, esse depoimento é tomado como autêntico, pois comprovam também a presença visual do entrevistado (SPENCE, NAVARRO, 2010, p.24). Mas o uso

intensivo da entrevista muitas vezes não exhibe uma preocupação com a estética, resumindo-se à perguntas pré-estabelecidas que são dirigidas de forma banal aos entrevistados (BERNARDET, 2009).

De acordo com o modelo de análise desenvolvido por Valeria Valenzuela Gálvez (2008), a entrevista pode ser articulada de acordo com o tipo de argumentação que se pré-estabelece em uma produção de roteiro para o documentário, que acaba por facilitar o pensamento da estruturação dos elementos na montagem, como pré-definir um estilo a ser seguido:

- a) *Entrevista centrada em um único personagem* que será o fio condutor do tema a ser desenvolvido no documentário. Normalmente, esse personagem é o tema e a narrativa gira em torno dele. É o caso de documentário biográfico ou quando ele possui uma vivência única e particular com o tema.
- b) *Entrevista com vários personagens em torno de uma temática comum*, normalmente a entrevista é dirigida a várias pessoas em locais diferentes. A montagem das falas pode ser elaborada de duas maneiras: com um personagem se apresentando e desenvolvendo sua fala de uma forma única e em seguida outros personagens prosseguem avançando na temática; ou com vários personagens que se apresentam de forma intercalada, falando sobre um mesmo tema e a soma dessas falas se torna uma voz única dentro do documentário.
- c) *Centradas em personagens secundários* quando o personagem principal é o próprio autor. Neste caso ele se torna protagonista e narrador. As entrevistas com outros personagens servem para ratificar a autenticidade dos fatos, normalmente são realizadas com pessoas próximas, amigos e familiares, que mantêm um papel secundário na narrativa. Normalmente aparecem em documentários auto-reflexivos.

É importante atentar que nem sempre o discurso de uma entrevista segue a coerência ou a conformidade das outras. Então, o diretor pode confrontar esse discurso dentro da organização estrutural da narrativa. Esse debate pode ser construído contrapondo as entrevistas que se contradizem, por meio da montagem discursiva, assim, estruturando uma terceira voz, fazendo compreender que nenhum dos entrevistados diz a verdade completa, ou que suas verdades são questões de pontos de vista, que confrontadas podem gerar uma nova voz ou uma nova compreensão histórica (NICHOLS, 2005).

A voz textual captada no ambiente da locação, mas de forma espontânea,



segue a mesma lógica de aplicabilidade que a entrevista, pode ser usada para reforçar o argumento ou para o contrapor, sendo considerado mais verídico que um depoimento em entrevista por sua espontaneidade que remete à sinceridade e não à encenação de um ato ou ação. Esse tipo de voz textual normalmente é captada em manifestações populares tanto de cunho político quanto cultural e pode estar planejada ou ser ocasional. Também a música cantada, tanto a captada em uma apresentação musical quanto a de um arquivo podem ser utilizadas na construção da narrativa em forma de discurso argumentativo.

## **b) Som Ambiente e Efeito Sonoro**

O som proporcionou uma gama de possibilidades aos realizadores: além de um maior poder de argumentação, também possibilitou uma maior imersão do espectador no universo representado, reforçando a experiência vivenciada pela câmera (RAMOS, 2012). Os sons ambientes e alguns efeitos sonoros são conjuntamente responsáveis por criar uma maior sensação de realidade, podendo traduzir mudanças e acontecimentos que não são mostrados no campo objetivo, ajudando a desenvolver movimentos no espaço diegético e o extradiegético (DANCYNGER, 2007). Diversas informações são adicionadas à narrativa através da inserção de sons ambientes e efeitos sonoros, tais como ritmo e textura. Muitas vezes esses sons representam acontecimentos que não vemos nas imagens, sons que são produzidos por fontes que não estão presentes na tomada. Os sons podem guiar os acontecimentos da cena ou mesmo demonstrar ações que não conseguem ser captadas pela câmera.

Nos documentários a presença do som ambiente traz o peso da tomada original, nos ambienta com a locação e nos faz sentir os acontecimentos como se estivéssemos presentes no local da captação. O som ambiente além de preencher o espaço com sons e ruídos que são específicos da locação, também ajuda a tornar os cortes de uma cena à outra menos perceptíveis, fazendo fluir o ritmo das imagens (DANCYNGER, 2007).

Os efeitos sonoros que são sons produzidos em estúdio, como buzinas, tiros, gritos, palmas, servem para fortalecer argumentos ou mesmo criar sentimentos. Por exemplo, em documentários de guerra os sons de ruídos e

bombas, tiros e gritos podem fortalecer o sentimento de horror que os argumentos procuram defender. Normalmente, os efeitos sonoros sobrepõem os outros sons presentes, uma espécie de amplificação que busca destacar algo.

### **c) Trilha Musical**

A música estava presente no cinema mesmo antes do cinema sonoro, pois diversos filmes mudos tinham o acompanhamento de um músico que tocava para criar ritmo e determinados tipos de sensações no espectador. O compositor e crítico de música Michel Chion (1993) acredita que o som pode ser aplicado no cinema com diversas intencionalidades e que as possibilidades de combinação entre a música e a imagem cinematográfica podem gerar diversos entendimentos, ou seja, a forma como se combinam podem criar significações diferentes.

Para Chion (1993), a música pode ser diegética (executada na ação) ou extradiegética (executada de uma fonte ausente da ação); também pode ser usada como um aparelho de tempo/espaço, conectar o espectador a outro tempo, ou seja, uma música que caracterize uma época específica; também pode agregar valor; criar um acréscimo de informação ou emoção; antecipar uma ação; ou mesmo criar um espaço. No entanto, a ausência da música ou sons provoca determinado desconforto no que diz respeito aos cortes, dificultando a fruição entre eles (DANCYGER, 2008).

Nos documentários, normalmente, a trilha musical é inserida após a montagem dos argumentos e pode ser utilizada para os mais diversos fins, como situar uma época, criar um sentimento sensorial, além de imprimir ritmo, dando fluidez aos cortes (RAMOS, 2012). Em alguns documentários, a música é usada como voz textual, seja para reforçar um argumento, completar um discurso ou para criar reflexão sobre o tema.

## **2.3. MONTAGEM COMO PROCESSO**

Tecnicamente, podemos dizer que a montagem é uma operação de corte e junção de um conjunto de imagens e sons que são selecionados e organizados

estabelecendo o todo filmico. De forma mais geral, a montagem pode ser considerada como umas das principais ferramentas de construção, tanto do discurso audiovisual quanto da geração de estímulos emocionais no espectador (MORANTE, 2013). No entanto, no campo teórico existem diversos embates sobre o papel da montagem em um filme e o entendimento sobre sua função é diversificado, não só entre os teóricos como também entre os cineastas. Por exemplo, Marcel Martin (2002) argumenta que a montagem é a organização de planos de um filme em determinada ordem e duração; Jacques Aumont (1995) acredita que a montagem estabelece certos tipos de atividades e procedimentos, compondo-se de três grandes operações: seleção, combinação e junção de elementos que em sua totalidade geram o filme; Vicente Sánchez-Biosca (1991) considera que a montagem é um processo criador do qual se formam o discurso e o conteúdo cinematográfico, através da ordenação e da transição dos planos. Cineastas como Eisenstein (2002) consideram que a montagem é a expressão de um conflito entre planos, também acredita que ela percorre todos os níveis de produção do filme, com a finalidade de desencadear processos mentais no público, permitindo construir novos pensamentos e sentidos; para Alfred Hitchcock “o cinema é formado simplesmente de pedaços de filmes organizados de certa maneira pela montagem que cria ideias e emoções” (SPENCE; NAVARRO, 2011, p.161). Apesar da diversidade de considerações, é possível perceber que todas elas entendem a montagem como operações de corte e junção de elementos imagéticos e sonoros.

Os muitos modelos analíticos, sugeridos pelos mais diversos teóricos, como o soviético, semiótico, cognitivista e psicológico, aumentam as alternativas de análise. Então, inicialmente, partimos de indagações como: é possível descobrir que tipo de documentários estão sendo produzidos em Sergipe através da análise da montagem? É possível identificar por meio dos procedimentos da montagem como os elementos visuais e sonoros foram aplicados para criar determinada narrativa nos documentários sergipanos? E ainda, seremos capazes de responder esses questionamentos através de qual perspectiva, já que existem tantas formas de abordagem?

Mas de acordo com Morante (2013), a ausência de um conceito único não nos impede de perceber que a montagem pode ser observada por dois aspectos: operacional e conceitual. O operacional pode ser entendido como a forma de

funcionamento, ou seja, a função de selecionar, cortar e organizar as imagens-sons para que formem o todo fílmico. Conceitual, como uma maneira de criar relações espaço-temporais através da combinação e duração de fragmentos, “que permitem articular uma mensagem audiovisual com fluidez, coerência, ritmo e expressão própria”, mas que seguem a intenção do diretor e dependem da capacidade de compreensão do espectador (MORANTE, 2013, loc. 329).

Já mencionamos que os processos operacionais básicos de montagem consistem em selecionar e justapor imagens e sons. Então, qual é a real diferença entre montar um documentário ou uma ficção? Para Escorel (2006), não existe uma diferenciação direta e uma distinção está mais relacionada aos processos anteriores à montagem, tais como a existência de um roteiro e a própria filmagem. Para ele, a montagem por si só não tem autonomia completa em um filme e o roteiro e a filmagem definem previamente alguns parâmetros básicos do resultado final.

Apesar de entendermos que a visão de Escorel (2011) está correta em relação aos processos operacionais da montagem (corte e junção de imagens/sons), ainda indagamos se realmente ela desempenha conceitualmente no documentário o mesmo papel que exerce em outros produtos audiovisuais. Mediante esse questionamento, acreditamos ser necessário desdobrarmos alguns pontos neste capítulo.

Partindo do princípio de que a montagem compreende operações técnicas/operacionais e conceituais de estruturação, capazes de narrar, significar e emocionar de acordo com a intenção de quem o produz, procuraremos entender como o documentário utiliza as imagens e sons na sua estruturação, para então perceber as possíveis singularidades em sua montagem, ou seja, tentaremos notar como a montagem através de seus processos operacionais: seleção, organização e duração das imagens e dos sons, estabelecem determinadas relações narrativas, significativas ou emocionais através de processos conceituais. Desta forma será possível identificar mais adiante de que maneira a montagem foi utilizada para estruturar os documentários sergipanos.

De acordo com Morante (2013), métodos, classificação, função e procedimento são algumas das denominações utilizadas para definir a etapa de possíveis relações entre os elementos fílmicos pela montagem. Para ele, essa tentativa de abranger todos os níveis comunicativos da montagem em um

procedimento é um dos erros constantes de diversos modelos analíticos. Então, normalmente, isso resulta em uma confusão conceitual, pois pretende definir diferentes ações da montagem, subordinando-as imediatamente aos parâmetros de um modelo que tenta responder à totalidade do processo fílmico. No entanto, para facilitar uma forma de investigação, ele sugere que a montagem seja entendida como processos operacionais e conceituais (MORANTE, 2013).

O interessante desse modelo de análise é que ele propõe uma série de possibilidades que podem ser observadas a partir da técnica (seleção, organização e duração das imagens-sons), até a criação de sentido dessas operações, que funcionam para produzir discursos, sensações e sentimentos. Será a partir desse modelo que traçaremos mais adiante nossas análises sobre a montagem do documentário sergipano.

Os elementos imagéticos e sonoros no documentário possuem algumas especificidades na forma de estruturação da narrativa e será pensando nessas características que vamos expor nosso modelo analítico em duas partes. Primeiramente, iremos nos ater à compreensão da montagem como operação, que observa, seleciona e justapõe, e depois como ligação conceitual, que procura criar sentido. Nesse segundo momento, complementaremos o modelo de Morante (2013) com a visão de Spence e Navarro (2011), que enfatizam como os elementos normalmente se associam no documentário, ou seja, como essas operações são utilizadas para criar continuidade, relações emocionais, contraste ou clarificação.

### **2.3.1. OS PROCESSO OPERACIONAIS DA MONTAGEM**

Entendemos que os processos operacionais são técnicas de caráter geral da montagem que se aplicam a qualquer tipo de produto audiovisual. Através deles também é possível criar funções comunicativas, além de redesenhar o espaço e o tempo, fazendo compreensível ou eficaz a reapresentação estética do audiovisual (MORANTE, 2013, p.332). A manipulação e o manejo de imagens e sons no documentário servem como instrumentos reguladores da informação visual e sonora contida em cada tomada, podendo mostrar ou ocultar aspectos, detalhes e outros referentes chave da informação.

Então, de forma prática, podemos dizer que a seleção é um processo técnico com alguns sub-processos que implicam em algumas funções comunicativas, tais como a seleção das melhores tomadas e trechos de tomadas, ou seja, as escolhas das informações, que correspondem ao corte. Assim, a seleção acaba levando em consideração critérios argumentativos, estéticos ou dramáticos das tomadas. Na ficção, por exemplo, a seleção pode ser feita ainda na fase de gravação e tem como relevância erros de atuação, luz ou ruídos indesejados (MORANTE, 2013). No documentário as tomadas geralmente não possuem o controle total nem as repetições que existem na ficção, então, o papel da seleção corresponde à observação das informações e a escolha de quais devem ser agregadas ou não à narrativa (BORDWELL, 2013).

Também está ligada a seleção o processo de tempo de exposição das informações, ou seja, quanto tempo deve durar a exibição de cada elemento. Essa decisão é capaz de mostrar ou ocultar algo e incide sobre pontos narrativos importantes como a construção do drama, do suspense, do contraste ou mesmo das relações rítmicas do filme. Ainda de acordo com Morante (2013), a duração da informação pode ser pensada levando em consideração alguns aspectos, tais como: adicionar/eliminar informação, ou seja, o que se deve mostrar ou o que se deve suprimir de informação, também qual a motivação dessa decisão e no que implica essa escolha; expandir as ações do tempo, podendo ser através da montagem paralela ou mesmo através de técnicas como o *slowmotion*; sintetizar informações, ou seja, a capacidade de condensar os dados, reduzindo o tempo através de procedimentos operacionais, conseguindo que essas ações sejam compreensíveis.

A segunda fase do processo operacional da montagem consiste na ordenação dos elementos, ou seja, na relação entre os elementos imagéticos e sonoros para produzir sentido (MORANTE, 2013). De acordo com Amiel (2009), tanto a seleção e o ordenamento dos elementos procuram seguir o que já foi previamente fixado pelo argumento do filme, isto é, já existe uma pré-disposição do que deve ser selecionado e como deve seguir a justaposição dos elementos, pois todo filme possui desde o momento de sua idealização uma noção ou intenção.

Dessa forma, podemos entender que o processo de ordenação é uma operação guiada pela montagem para criar sentido, construir ideias e sensações. No caso dos documentários, a organização dos elementos é avaliada pelo poder de

persuasão e convencimento que produz (NICHOLS, 2005). No entanto, deve-se atentar para as conexões criadas pela ordenação, pois quando não apresentam clareza podem interferir no entendimento final da narrativa <sup>38</sup> alterando a compreensão da realidade reapresentada no documentário (SPENCE; NAVARRO, 2011). Agora nos resta compreender como os processos operacionais da montagem criam relações conceituais.

### **3.2.2. PROCESSOS CONCEITUAIS DA MONTAGEM**

Podemos dizer que processos conceituais são as relações espaço-temporais criadas através da combinação e duração dos elementos (MORANTE, 2013). No entanto, a informação, a duração, a ordem e a sequência que formam quando associados podem elucidar e enfatizar certos aspectos das temáticas ou dos personagens (SPENCE; NAVARRO, 2011). Para entender as diferentes maneiras pelas quais os elementos se unem, discorreremos a seguir sobre as possíveis estratégias de junção dos elementos.

#### **a) Continuidade**

Diferente do filme de ficção, onde a continuidade pretende recriar os movimentos e o espaço-tempo, no documentário a continuidade articula os elementos privilegiando a lógica do argumento, que tem o objetivo de sustentar afirmações feitas sobre o mundo (SPENCE; NAVARRO, 2011). Nichols (2005) denomina esse tipo de montagem como de evidência, pois os cortes se organizam para dar a sensação de argumento único, convincente, sustentado por uma lógica, contribuindo para a representação de um processo total e não para o desenvolvimento de um personagem individual (NICHOLS, 2005).

Desta forma, a continuidade pode ser conduzida através de um processo racional, indutivo ou dedutivo, nem sempre linear, sendo justificada não pela reconstrução espacial ou temporal, mas pelo predomínio da estrutura argumentativa, que não interfira na coerência e na interpretação lógica (MORANTE, 2013).

---

<sup>38</sup>Spence e Navarro (2011) ainda observam que quando se trata de não ficção, a montagem pode redefinir a realidade sócio-histórica, nos atentando para o fato de que cada corte e escolha são um julgamento, ou seja, a visão de alguém sobre o mundo (SPENCE; NAVARRO, 2011, p. 161-162).

## **b) Gráfico, Tempo e Ritmo**

Nem sempre criar continuidade é a intenção do corte ou da junção. Às vezes sua motivação é gerar possibilidades rítmicas, criando uma relação emocional por meio da luz, texturas, formas, movimento, tons, muitas vezes estruturados de acordo com a sonoridade musical do documentário. Esse tipo de ordenação procura empregar semelhanças ou contrastes gráficos, ritmo e tempo para ajudar a projetar um ponto de vista (SPENCE; NAVARRO, 2011). Normalmente, a criação dessas possibilidades não está ligada apenas ao ordenamento dos sons e imagens, mas também à definição da duração desses elementos. Por exemplo, “o prolongamento de um plano pode gerar suspense e um corte rápido pode gerar surpresa; já a repetição de um elemento diversas vezes pode reforçar uma ação” (MORANTE, 2013, loc.1272).

Podemos dizer que esse tipo de relação entre os elementos tem uma ligação com a montagem por correspondência<sup>39</sup> que constrói argumentos através da sugestão de mundo, fazendo com que o mundo reapresentado no documentário seja percebido e sentido (AMIEL, 2008). Ou seja, são associações feitas através do contato dos múltiplos fragmentos de mundo com a subjetividade individual do espectador. Esse tipo de ligação explora elementos básicos do cinema como imagem, som e temporalidade; um método que não se articula com a representação da ação, nem com a lógica do raciocínio, mas com a criação de sentimentos (AMIEL, 2009).

## **c) Desenvolvimento**

Muitos documentários traçam seus eventos de forma linear através de um processo cronológico onde os acontecimentos se impulsionam para frente. Esse tipo de ordenação entre os elementos procuraram levar a narrativa para um destino implícito, assim, as conexões são criadas para responder questionamentos. Nesse tipo de ligação cada novo elemento é ordenado para modificar o próximo ao mesmo tempo que influência o significado do anterior (SPENCE; NAVARRO, 2011).

---

<sup>39</sup>É uma montagem sem fio, sem recurso narrativo ou intelectual, sem justificação anterior. Uma montagem, sem dúvida, que só a visão do artista poderia legitimar, sem que a posteriori se possa fazer intervir a racionalidade de uma demonstração, ou a lógica de uma narrativa (AMIEL, 2008, p.107).



#### **d) Contraste e Contradição**

O documentário lida com diversas realidades e que, muitas vezes, seleciona apenas uma perspectiva para reapresentar (SPENCE; NAVARRO, 2011). No entanto, ocasionalmente a intenção do documentário pode ser tratar diversas realidades ao mesmo tempo, então, para isso ele procura fazer ligações entre as visões de realidade, através do choque entre elas. Isto é, cria novas significações por meio do conflito entre as diversas visões de mundo. Tal como sugere Eisenstein (2002), essas ligações são compreendidas através do embate a duas realidades antagonistas, demonstrando uma operação intelectual de apreensão do mundo.

O contraste ou a contradição representam conceitos que se formam e ganham força com a aproximação entre eles, pois sozinhos assumem discursos distintos, também, podem servir para promover diferentes opiniões nos sujeitos ou mostrar ambos lados de um argumento, dando ao documentário um ar de imparcialidade (AMIEL, 2007).

#### **e) Clarificação/Ilustração**

A clarificação ocorre para complementar uma descrição e é responsável por acrescentar detalhes que muitas vezes estão suprimido na voz textual, ou seja, é a ilustração para uma ideia ou um argumento (SPENCE; NAVARRO, 2011, p.179). A clarificação também pode mostrar algo do que se fala metaforicamente e está diretamente ligada a formulações simbólicas. Outras vezes essa ligação é explícita e tem a intenção apenas de mostrar exatamente do que se fala.

Nem sempre um documentário utiliza apenas um tipo de ligação. Normalmente vários tipos são utilizados para conseguir estruturar a narrativa. Entretanto, quase existe sempre um modo dominante que se destaca no modo de estruturação. Sendo assim no próximo capítulo tentaremos observar que tipo de estruturação tem sido elaborada pela montagem nos documentários sergipanos contemporâneos.

### 3. A MONTAGEM DOS DOCUMENTÁRIOS SERGIPANOS

#### Uma análise dos premiados pela Mostra Competitiva do Curta-Se.

A proposta deste capítulo é analisar a forma como a montagem dos documentários premiados pela *Mostra Competitiva de Curtas Sergipanos*, no período de 2005 à 2015, emprega as imagens e os sons para estabelecerem relações narrativas, significativas, reflexivas ou emocionais. Uma vez que o *Festival Ibero Americano de Cinema – Curta-Se* se caracteriza como um festival reconhecido nacional e internacionalmente com mais de uma década e meia de realização, acreditamos que uma parcela representativa do que é produzido em Sergipe é selecionado por ele.

Nossa intenção inicial era observar apenas os documentários vencedores da *Mostra Competitiva de Curtas Sergipanos*. No entanto, constatamos que ao longo do período selecionado, apenas um documentário foi premiado em primeiro lugar. Mediante essa verificação nos lançamos a levantar novas possibilidades para a análise. Com a impossibilidade de analisar apenas os vencedores, decidimos ampliar nosso olhar e incluir em nosso *corpus* os documentários premiados nos três primeiros lugares da mostra.

Ao todo foram premiados durante período selecionado 11 documentários: *Estamos na Mussuca* (2006) de Livia Lessa, *Vira-mundos* (2007) e *Você conhece La Conga* (2008) de Sérgio Borges, *Deu Bode* (2008) de Fátima Góes, *O arquivo de Ivan* (2009) de Fábio Rogério, *Josefa da Guia* (2010) de Rita Simone, *Rezou à família e foi ao cinema* (2012) de direção coletiva do Núcleo de Produção Digital Orlando Vieira, *Caixa d'Água Qui Lombo é esse?* (2013) e *Conflitos e Abismos – A expressão da condição humana* (2015) de Everlane Moraes, *A mão que borda* (2013) de Caroline Mendonça e *O Muro é o meio* (2015) de Eudaldo Monção Júnior.

Essa decisão aumentou consideravelmente nossa amostragem, mas também ampliou as possibilidades de observação sobre o emprego dos elementos pela montagem. Sendo assim, nossa análise parte inicialmente da observação do processo operacional que compreende as operações técnicas da montagem, tais como selecionar, ou seja, escolher a informação imagética ou sonora, determinar o tempo e a ordem dessa informação nas sequências do documentário; em seguida analisar como essa organização estabelece associações narrativas.

### 3.1. ESTAMOS NA MUSSUCA

O documentário *Estamos na Mussuca*(2006)<sup>40</sup>, produzido pela jornalista Livia Lessa, procura relatar o cotidiano da comunidade quilombola Mussuca, localizada no município de Laranjeiras<sup>41</sup>, interior do estado de Sergipe. A diretora parte de uma tentativa de contextualizar historicamente o quilombo. Deste modo, inicia o documentário com a exposição das dificuldades vividas pelos seus habitantes no passado, procurando avançar para fatos que constituam essa comunidade no presente. Premiado em 2º lugar na mostra competitiva de 2007, o documentário aborda as questões étnicas e também busca um resgate cultural e histórico da comunidade.

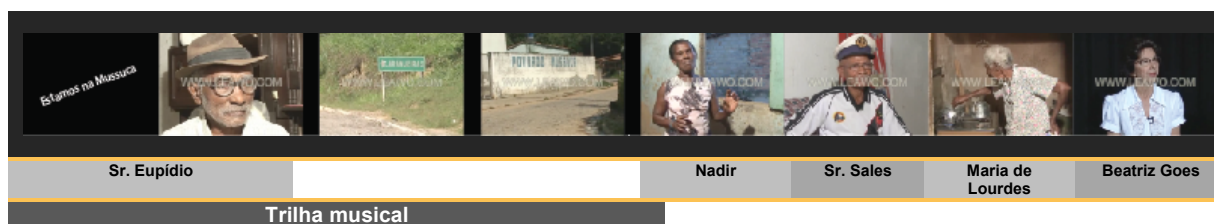
Partindo de uma análise operacional da composição dos elementos em *Estamos na Mussuca*, podemos notar que a montagem se apoiou nas entrevistas de diversos moradores e da antropóloga e pesquisadora de cultura popular Beatriz Goes para criar sua narrativa. Essa estruturação parte de uma seleção de argumentos encontrados nos depoimentos, para em seguida serem organizados de uma forma que evidencie, gradativamente, a história do surgimento do quilombo e as modificações sofridas na comunidade com o passar dos anos.

A entrevista muitas vezes é utilizada como elemento articulador para a construção da temática. Em *Estamos na Mussuca*, notamos que a voz do documentário se constitui principalmente através da ordenação e intercalação das entrevistas e que utilizam outros poucos elementos imagéticos ou sonoros. Através da investigação da administração da informação das falas percebemos uma tentativa de estruturação de sequências argumentativas, que algumas vezes são separadas pela inserção de trilha sonora e imagens de cobertura. A primeira sequência começa com exposição das falas dos moradores mais antigos que tentam contextualizar o passado, explicar sobre a formação da comunidade e a tranquilidade existente naquele local.

---

<sup>40</sup>A versão do filme disponibilizado pela diretora contém uma marca d'água, devido à forma de extração para a digitalização.

<sup>41</sup>Laranjeiras foi uma cidade tipicamente aristocrata que se desenvolveu através da indústria açucareira e da mão-de-obra escrava, o quilombo da Mussuca é um resquício desse tempo histórico.

**FIGURA 09: ESTRUTURAÇÃO INICIAL DOS ELEMENTOS EM ESTAMOS NA MUSSUCA**

Fonte: Frames retirados do documentário Estamos na Mussuca

Essa primeira sequência argumentativa é uma espécie de apresentação da Mussuca e se encerra com a inserção do depoimento da pesquisadora Beatriz Goes. A fala da pesquisadora é uma síntese do que foi dito anteriormente pelos moradores, uma explicação mais concisa sobre o quilombo. Essa inserção explicita um olhar técnico sobre a temática discutida e representa também uma quebra na continuidade tanto imagética quanto discursiva<sup>42</sup>. O estúdio, a luz artificial e a fala sóbria da pesquisadora geram um contraste com as falas simples dos moradores em locações que constituem a paisagem do quilombo, sendo possível notar com facilidade a quebra da continuidade visual e também sonora pela mudança de ambiente.

**FIGURA 10 - CONTRASTE ENTRE AS LOCAÇÕES**

Fonte: Frames retirados do documentário Estamos na Mussuca

Em um segundo momento, existe uma certa instabilidade na ordenação das entrevistas e a divisão dos blocos argumentativos tornam-se confusos. Após o primeiro bloco, a temática abordada passa a ser a forma de sobrevivência dos moradores do quilombo, mas isso não se torna claro. Logo em seguida ao primeiro depoimento da pesquisadora, é inserida a entrevista da moradora Marizete, que

<sup>42</sup>A utilização do depoimento de um pesquisador ou especialista é algo recorrente em reportagens jornalistas. Nelas esse tipo de depoimento tem a função de dar credibilidade às entrevistas mais gerais, ou seja, as visões populares e sem muito aprofundamento crítico em determinadas questões.

relata a dificuldade em encontrar emprego pelos quilombolas. Inicialmente, parece que a temática a ser desenvolvida a partir desse ponto será o preconceito para com os moradores da comunidade, mas os depoimentos seguintes tratam dos tipos de postos de trabalho que eles vão exercer em diferentes tempos históricos. A ordenação dos depoimentos não ajuda no esclarecimento do assunto e causa uma certa dificuldade de compreensão da temática abordada. Nesse trecho, a época da escravidão, um passado menos distante e o tempo presente se embaralham em meio a intercalação dos relatos sobre tipos de trabalho e deixam confuso qual o foco real da discussão. A partir deste ponto, os assuntos passam a se misturar cada vez mais: as condições de trabalho; a estrutura de saúde da comunidade; a oficialização da Mussuca como quilombo.

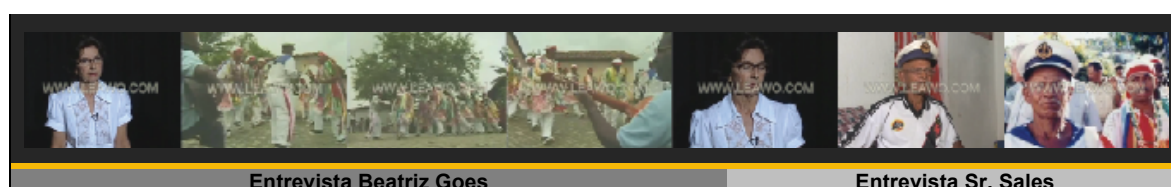
Toda essa confusão é causada pela omissão de informações chave para a compreensão dos assuntos abordados na seleção dos trechos das entrevistas, tornando suas ligações confusas. Por exemplo, para quem não conhece a história de Sergipe e da cidade de Laranjeiras fica difícil compreender que a Mussuca é um quilombo que se manteve afastado socialmente das outras regiões até quase metade da década de 1960. No primeiro bloco essa informação esclareceria tanto a fala de Dona Nadir sobre “a proibição da entrada de brancos” na comunidade ou mesmo quando Sr. Sales fala que “a Mussuca era uma ilha”. A omissão da informação torna os relatos vagos, não permitindo que eles tenham a força de ligação necessária com outras falas, para que assim, elas também adquiram sentido ou complemente relatos anteriores.

Outra informação que ajudaria no esclarecimento de alguns pontos do documentário é que naquele ano, no caso 2006, os moradores lutavam pelo reconhecimento da comunidade como um quilombo. Para que a certificação ocorresse, eles precisavam ser declarados como povoado remanescentes de escravos e pedir posse das terras. No documentário Marizete chega a falar sobre o pedido de certificação e também o medo da comunidade em sofrer represália dos fazendeiros, mas o motivo da solicitação não fica claro. A supressão desse dado interfere diretamente na compreensão de outras falas, como as reclamações que pontuam a falta de estrutura da comunidade, fato que poderia ser modificado com a certificação da Mussuca como quilombo.

Em outro momento do documentário, notamos uma nova sequência argumentativa, que aborda as tradições culturais da Mussuca. Nela as entrevistas se encontram ordenadas de forma mais clara que as do momento anterior. O samba de pareia, o cacumbi e a dança de São Gonçalo são explicados inicialmente por seus praticantes e novamente o depoimento da pesquisadora é utilizado para ratificar e completar o que foi dito previamente nos relatos dos moradores. Mas como no primeiro bloco argumentativo a omissão de informação causa uma determinada confusão no que diz respeito aos grupos, pois tratam-se de três movimentos culturais diferentes. Esse fato não é explicitado e para aqueles que não conhecem a tradição cultural da Mussuca pode parecer que se trata de um único grupo com uma mistura de diversas vertentes folclóricas.

Nessa sequência argumentativa, sobre os grupos culturais, são utilizados materiais de arquivo que exemplificam parte da fala de alguns dos entrevistados. O material de arquivo se resume a trechos do filme *A vida e a Dança de São Gonçalo* (2001) de Deniston F. Diamantino, e também a inserção de uma fotografia pessoal de Sr. Sales, mestre de folguedos da Mussuca. Nesse momento a voz em *off* dos depoimentos explica as especificidades da dança de São Gonçalo na Mussuca e as imagens servem como ilustração do que está sendo mencionado. Notamos que os materiais de arquivo utilizados no filme não se deslocam por completo de seu contexto original, pois já foram produzidos como uma forma de registro da representação do folguedos da Mussuca. No entanto, esse material se ressignifica para criar conexões visuais com os argumentos expostos pelos depoimentos.

**FIGURA 11: ORDENAÇÃO DAS IMAGENS DE ARQUIVO EM ESTAMOS NA MUSSUCA**



Fonte: Frames retirados do documentário *Estamos na Mussuca*

Entretanto, ao observarmos o emprego da trilha musical percebemos que ela possui duas funções distintas: separar blocos argumentativos (em conjunto com as imagens de integradas); e criar um tom emotivo, principalmente na abertura. O filme começa como título em uma tela preta, essa imagem permanece por alguns

segundos acompanhada da trilha musical, logo em seguida tem início um depoimento sobre a tranquilidade da Mussuca. Esse depoimento segue por uns instantes em conjunto com o título e a trilha. O título vai desaparecendo e a imagem do entrevistado vai se revelando lentamente. Após esse depoimento, ainda com trilha de fundo, são apresentadas duas imagens de integradas: a primeira é uma placa da cidade de Laranjeiras e a segunda o muro de uma escola escrito: “Povoado Mussuca”. Notamos que a construção dessa introdução serve para situar geográfica e espacialmente o espectador à região mencionada e, através da trilha musical violada comum ritmo lento, passar a sensação de calma descrita no depoimento. Entretanto essa trilha sonora pouco remete ao universo musical da Mussuca, que possui um vasto repertório de cantigas de folguedos com base em tambores.

As imagens integradas, que são usadas em conjunto com a trilha sonora, também ajudam na tentativa de distinguir blocos temáticos, mas a omissão de informação e a ordenação das entrevistas nem sempre permitem que essa separação seja clara. Normalmente essas imagens servem para constatar o que os relatos anteriores mencionaram. Normalmente, são imagens que remetem a paisagem e o dia-a-dia da comunidade.

**FIGURA 12: IMAGENS INTEGRADAS EM ESTAMOS NA MUSSUCA**



Fonte: Frames retirados do documentário Estamos na Mussuca

Já no momento da inserção do filme *A Vida e a Dança de São Gonçalo*, percebemos a supressão da trilha sonora original. A exclusão da trilha sonora do filme demonstra o interesse em utilizar as imagens meramente como ilustração para o depoimento da pesquisadora. Essa escolha priva o espectador do universo musical da Mussuca que acaba não aparecendo de forma “palpável” no

documentário. A percepção do universo musical da Mussuca se mostra apenas em um samba de pareia cantado à capela por Dona Nadir.

No que diz respeito às transições de cortes utilizadas entre os elementos tanto imagéticos quanto sonoros, observamos que quase sempre se dão através da substituição imediata de uma tomada por outra, ou seja, através do corte seco. Os recursos gráficos são utilizados apenas quando são inseridas as imagens integradas, que usam o *cross fade*; e as imagens de arquivo, que utilizam *cross dissolve*. Tanto um como outro são adotados como forma de suavizar a entrada e saída de uma imagem para outra. A utilização desses recursos gráficos promove uma diferenciação no aspecto visual e no ritmo *talkinghead* predominante no documentário. Esses efeitos procuram suavizar a troca entre as imagens e talvez criar uma determinada cadência entre os blocos. Outros recursos gráficos se restringem ao título do documentário, aos créditos dos entrevistados e créditos finais, mas nenhum deles interfere de forma contundente na narrativa do documentário.

A intervenção da diretora é outro ponto observável dentro do documentário. Apesar do esforço para suprimir sua participação de forma mais direta na condução do olhar dos entrevistados, essa participação nem sempre é apagada pela montagem. Sua intervenção fica evidente em diversos momentos em forma de voz textual e não só na administração da informação, que através da articulação dos argumentos dos entrevistados cria a ideia de Mussuca defendida por ela. Em vários momentos, a voz da diretora pode ser ouvida entre os depoimentos dos entrevistados e sentida de forma mais direta em alguns questionamentos. O que percebemos é que essa voz não tem como objetivo fazer parte da construção da narrativa, mas que a montagem não consegue deixá-la imperceptível. Então mesmo que essa voz seja audível no documentário, ela não se configura como participativa, já que não é utilizada com intenção de construir a narrativa do filme.

De maneira mais geral o que observamos é que a montagem em *Estamos na Mussuca* procura, através da seleção e ordenação das informações contidas nos depoimentos, desenvolver uma história sobre a criação e o crescimento do quilombo da Mussuca. Para isso, seleciona a informação contida nas entrevistas tentando evidenciar detalhes da constituição dessa localidade. Tanto os depoimentos dos personagens como as tomadas em direto das imagens integradas são usadas como



testemunhas da realidade da comunidade. Mas apesar do documentário tentar se desenvolver uma continuidade a partir da soma das falas, a supressão de determinadas informações acaba fazendo com que alguns depoimentos se contraponham e criem confusão entre os relatos. Entretanto, não se trata de confrontação de ideia para gerar uma nova percepção ou questionamentos sobre o assunto, porém revela uma falha tanto na seleção quanto na organização das informações pelo documentário. Assim, a constituição do todo narrativo de *Estamos na Mussuca* se dá pela soma dos depoimentos que procuram criar uma continuidade narrativa que progrida para um determinado final e não pelo conflito produzido por algumas falas.

### 3.2. VIRA-MUNDOS

O documentário *Vira-mundos*, produzido pelo professor Sérgio Borges, foi premiado em 3º lugar na mostra sergipana de 2007. O filme lança um olhar humanista sobre os trabalhadores de rua que normalmente são invisíveis para grande parte da população. Com uma temática sócio-política, o documentário procura evidenciar a realidade dos catadores de materiais recicláveis, flanelinhas e moradores de rua da cidade de Aracaju.

Ao observar a montagem de *Vira-mundos* operacionalmente, podemos perceber que as imagens são usadas para comprovar o que é dito pelas entrevistas e que a música busca reforçar o apelo emotivo na abordagem criada pela ordenação das diversas entrevistas. No documentário, os depoimentos giram em torno de uma temática. No entanto cada entrevistado é utilizado uma única vez e fala apenas de si próprio em relação às questões levantadas.

Em *Vira-mundos*, os depoimentos não estabelecem uma ligação sequencial, casual ou mesmo de contraste entre si. Podemos dizer que em *Vira-mundos* existe uma forma de estruturação cíclica, onde toda vez que um entrevistado encerra sua participação, a fala do outro recomeça do ponto inicial. Assim, a ordenação individual de cada personagem se dá da seguinte forma: o entrevistado começa se apresentando, relata como foi parar na situação de rua e quais são as dificuldades que enfrenta em seu dia-a-dia. O próximo personagem irá repetir essa mesma estrutura: apresentação, história e suas dificuldades do cotidiano.

**FIGURA 13: ESTRUTURAÇÃO DE BLOCOS DE ENTREVISTAS EM VIRA-MUNDOS**

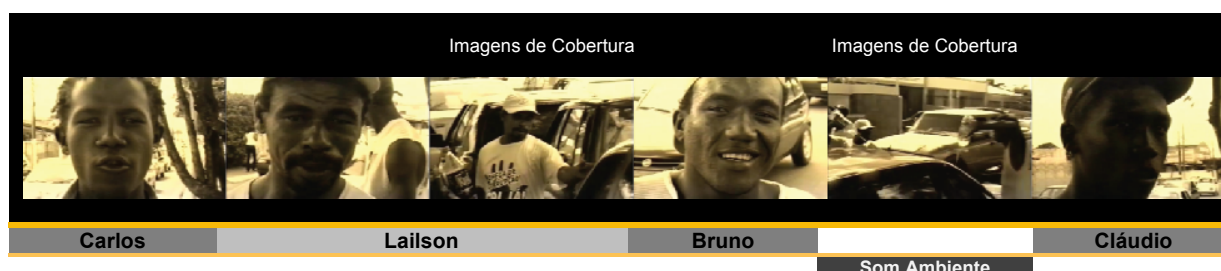


Fonte: Frames retirados do documentário Vira-mundos.

A princípio, esse tipo de ordenação dos depoimentos poderia sugerir que o documentário é repetitivo, que não progride a temática abordada e permanece sempre no mesmo ponto. Entretanto observamos o contrário: o desenvolvimento narrativo de *Vira-mundos* se forma justamente a partir da soma das várias realidades individuais. Ao invés dos entrevistados se justaporem e criarem um discurso único sobre o mundo, a construção do todo se dá através da exploração da história de cada personagem por vez. Desta maneira, a junção de todos os depoimentos é que estabelece a totalidade que o documentário procura representar. Ou seja, a soma do individual, das diversas particularidades de cada depoimento é que nos leva a ter uma compreensão da realidade de quem depende da rua para sobreviver em Aracaju.

Praticamente todo o documentário é construído por blocos de entrevistas individuais. Essas entrevistas individuais são ligadas pela inserção de imagens de cobertura e trilha sonora, normalmente, a adição desses elementos indica a mudança do personagem. Essa estrutura se modifica apenas em dois momentos: no da catadora Maria e nos depoimentos dos flanelinhas. No caso de Maria, depois dela explicar que a atividade de catar lixo é exercida por toda a família, uma fala de sua nora Mara é inserida para complementar e encerrar o bloco de entrevista. Já no caso dos flanelinhas um bloco é formado com os diversos depoimentos dos trabalhadores de um único semáforo. Mas apesar de não seguir a separação individual, formando blocos separados por imagens de cobertura e trilha sonora para cada um dos depoimentos, ainda assim, nesse trecho, a lógica argumentativa do documentário permanece, pois as personagens se apresentam, contam sua história, falam do seu dia-a-dia e suas dificuldades.

FIGURA 14: ESTRUTURAÇÃO DA ENTREVISTA EM VIRA-MUNDOS



Fonte: Frames retirados do documentário Vira-mundos.

Podemos dizer que esse trecho do documentário constitui um grande bloco, com diversas personalidades que se somam para desenhar o perfil do flanelinha em Aracaju: quase todos jovens sem oportunidade de estudar e sem uma perspectiva de colocação no mercado de trabalho formal.

Ainda observando a ordenação dos elementos, notamos um determinado padrão na utilização das imagens de cobertura e da trilha sonora. Normalmente, em *Vira-mundos*, esses dois elementos são usados em conjunto e determinam o encerramento de uma entrevista e o início de outra, ou seja, elas são responsáveis por uma ligação entre os blocos de entrevistas. Assim, as imagens de cobertura mostram o cotidiano de cada personagem, sendo uma forma de comprovação dos relatos.

Porém, logo no começo, essas imagens fazem um tipo de apresentação geral das personagens, mas inicialmente parece se tratar apenas de imagens do dia-a-dia de uma cidade, uma introdução à temática que será abordada. No entanto, com o decorrer das falas surge uma certa familiaridade com os rostos, isso porque eles já foram apresentados em uma espécie de introdução. Então observamos que *Vira-mundos* se utiliza de ligações rítmicas entre trilha sonora e imagens de cobertura, para introduzir de uma maneira sutil os personagens e, também, a temática do documentário.

Outro elemento que chama a atenção na estruturação de *Vira-mundos* é a trilha sonora, pois ela desempenha mais que um papel rítmico dentro do documentário. A forma com que a música é utilizada faz com que ela se integre à voz textual do documentário. Isto é, em *Vira-mundos* a música nem sempre tem a finalidade de suavizar os cortes ou a passagem entre as entrevistas, mas o intuito de

complementar o discurso presente nelas. Essa função fica clara logo na abertura, pois a letra da música aborda a simplicidade da vida. A música da abertura é *Surri*, da banda sergipana *Naurêa*, sua letra possui apenas uma estrofe e mais se assemelha a um refrão, pois se repete diversas vezes: “*Ontem a noite eu surri, eu surri minha mainha. Ontem a noite eu surri, eu surri minha mainha. É tão bom ser feliz é tão fácil sonhar, é tão bom ser feliz é tão fácil sonhar*”.

A alusão ao jeito de falar das pessoas mais simples e que em Sergipe e alguns estados do nordeste trocam o som da letra “o” pelo da letra “u”, ajudam na vinculação entre as ideias de felicidade e simplicidade. Essa concepção se torna clara principalmente com a união da música e das imagens usadas na abertura, a junção entre imagem e som constrói um discurso que permeia todo o documentário: mesmo tendo uma vida difícil essas pessoas conseguem sorrir e sonhar com dias melhores.

A música *Descarregado*<sup>43</sup>, de Mário Barbará e Sérgio Napp, que encerra o documentário, também faz parte da construção da voz textual. A letra fala sobre a exclusão social, a invisibilidade de pessoas que estão à margem da sociedade e também do sonho de tempos melhores:

Eles se encontram no cais do porto pelas calçadas / Fazem biscates pelos mercados, pelas esquinas,/ carregam lixo, vendem revistas, juntam baganas/ E são pingentes das avenidas da capital/ Eles se escondem pelos botecos entre cortiços/ E pra esquecerem contam bravatas, velhas histórias/ E então são tragos, muitos estragos, por toda a noite/ Olhos abertos, o longe é perto, o que vale é o sonho/ Sopram ventos desgarrados, carregados de saudade/ Viram copos **viram mundos**, mas o que foi nunca mais será. (Descarregado: BARBARÁ, Mário; NAPP, Sérgio) grifo nosso.

Tanto *Descarregado* quanto *Surri* contribuem com a construção do discurso de superação presente no documentário, funcionando como uma espécie de narração oculta através da qual a opinião em relação ao tema abordado se faz presente. É um tipo de interferência menos direta que a narração com voz *over* ou mesmo da utilização de um especialista.

---

<sup>43</sup>A música *Desgarrados* é a grande vencedora da XI Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana, de 1981. Apesar da letra de Barbará e Napp tratarem do gaúcho que sai do campo para a cidade essa realidade não se aplica apenas aquela região, sendo o retrato da migração urbana no país. Na letra o “indivíduo cujas habilidades que o faziam útil e importante em seu elemento original não possuem valor nos centros urbanos” e ele acaba sendo marginalizado e envolvido nos bolsões de pobreza (BOELTER, Kleber de Oliveira. p. 05).

Ainda em relação à trilha sonora, podemos observar que o som ambiente é utilizado apenas em dois momentos. O primeiro é no bloco de separação entre as entrevistas que antecede a apresentação do catador de latinhas Eduardo. O bloco começa, como os anteriores, com imagens de cobertura e trilha musical, mas antes da entrevista é inserida, em um corte com transição, uma imagem em direto do personagem arrumando as latinhas em seu carrinho. Até este momento todos os sons do documentário se resumiam às entrevistas e às trilhas musicais. A inserção desse som ambiente nos leva a perceber os ruídos da vida do personagem. Ao mesmo tempo, esse som também promove uma quebra na lógica estrutural do uso dos elementos sonoros no documentário convidando a uma imersão naquele ambiente. Isso porque os ruídos que compõem o universo das ruas ainda não haviam sido expostos de forma evidente. Através destes sons é possível criar um vínculo maior com o mundo de Eduardo e compreender melhor o seu cotidiano. O segundo momento da utilização do som ambiente é entre as entrevistas dos flanelinhas, que nos permite perceber o caos das ruas e o barulho desordenado do trânsito da cidade.

Em *Vira-mundos* alguns recursos gráficos de transição são empregados para suavizar os cortes, ou seja, torná-los menos perceptíveis e também auxiliar no ritmo dos blocos de separação entre as entrevistas. Já as cartelas de textos são usadas para informar o título do documentário, a equipe de produção do filme, o nome dos entrevistados e os créditos. Porém, após um encerramento e antes dos créditos finais é apresentado um texto de Marcel Bursztyn<sup>44</sup> sobre a forma que o sistema produz pessoas descartáveis. Esse texto também compõe a voz textual do documentário e é apresentado em uma tela preta depois de vários *stills* com efeito pincelado e com *scale* em *zoom in* nas imagens de todos entrevistados. Essas imagens seguidas do texto servem para colocar em destaque as personagens, mostrar que elas são o exemplo de pessoas descartáveis.

Em *Vira-mundos*, o recurso gráfico que modifica a cor do vídeo age diretamente sobre a narrativa. O filme possui uma descoloração e a aplicação de um filtro amarelado, obtendo uma textura um tanto suja e apagada que dialoga diretamente com a temática do documentário sobre aqueles que são considerados

---

<sup>44</sup> Doutor em Desenvolvimento Econômico e Social, professor do Centro de Desenvolvimento Sustentável, Universidade de Brasília. [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1414-753X2015000400008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-753X2015000400008).

sujeitos e praticamente invisíveis para grande parte da sociedade. Em *Vira-mundos* os recursos gráficos afetam de forma contundente a narrativa do documentário e contribuem para a elaboração da compreensão da narrativa.

A montagem de *Vira-Mundos* usa a seleção das entrevistas e as organiza para evidenciar a situação dos moradores de rua da cidade de Aracaju. Para isso, conduz os argumentos através das entrevistas e utiliza as imagens para sustentar o que é dito nelas. A música contribui de maneira determinante para o entendimento dos argumentos pois colabora para construção da ideia geral do documentário, de que essas pessoas percorrem/viram o mundo a procura de uma vida melhor. Além de fazer parte da voz textual, a música ajuda na criação de ritmo de alguns cortes, principalmente na abertura e também influencia na criação de emoção.

### 3.3. DEU BODE

Ao analisarmos o documentário *Deu Bode*, da diretora Fátima Góes, observamos que ele é um filme que difere em alguns pontos dos documentários vencedores das mostras anteriores. Por exemplo, até o ano de 2015 foi o único documentário a ser premiado em primeiro lugar pela *Mostra Competitiva de Curtas Sergipanos*<sup>45</sup>; e diferente de *Estamos na Mussuca* e *Vira-mundos*, que são produzidos sem financiamento de editais, *Deu Bode* foi um dos curtas contemplados no segundo edital do *Revelando Brasis*<sup>46</sup>, fruto da parceria entre o Ministério da Cultura, Secretaria do Audiovisual e o Instituto Marlim Azul. Esse financiamento acarreta uma determinada diferenciação na forma de produção dos filmes participantes da mostra até o momento, pois implica em poder contratar uma equipe de profissionais, fato não habitual para os concorrentes da categoria, por exemplo, *Vira-mundos* é realizado por apenas duas pessoas e em *Estamos na Mussuca* consta nos créditos apenas a participação da diretora.

No entanto, a forma de estruturação narrativa de *Deu Bode* apoia sua construção em diversas entrevistas e os depoimentos circulam em torno de um tema

---

<sup>45</sup>Em 2016 o documentário *Doce Exílio* do realizador Sérgio Borges vence a mostra Competitiva como melhor filme, sendo o segundo documentário da história do festival a conseguir o primeiro lugar.

<sup>46</sup>O edital do *Revelando Brasis* contemplou projetos de todo o Brasil com o intuito de promover o desenvolvimento da produção audiovisual em cidades com até 20 mil habitantes. Disponível em: <<http://www.revelandoosbrasis.com.br/as-edicoes/ano-ii/>> Acessado em: 17/jul/2016.

comum. *Deu Bode* tem como foco temático a vida de Bito, um bode criado na região urbana da cidade de Riachão do Dantas, interior do estado de Sergipe. Curiosamente, Bito passa a interagir com os moradores em suas atividades diárias, tais como: frequentar a feira, participar de enterros, procissões e desfiles cívicos; essas ações acabam dando a ele uma determinada fama e o transformando em celebridade televisiva nacional<sup>47</sup>.

Ao analisarmos a construção da estrutura narrativa de *Deu Bode* percebemos que ela parte da seleção e ordenação do depoimento de vários personagens que se unem para construir o todo. Em *Deu Bode*, a ordenação da entrevista avança de forma sucessiva através de afirmações em que cada personagem apresenta um fato que vai se somando a outros até que se forme um todo narrativo. Isto é, todo entrevistado aparece apenas uma única vez, com exceção do fazendeiro Zé Antônio (construção que comentaremos mais adiante). Porém em *Deu Bode* as informações não são cíclicas, ou seja, não retornam para o mesmo ponto argumentativo. Nele cada personagem acrescenta uma nova informação na tentativa um avanço, com a pretensão de um encerramento ou um final.

Além das entrevistas, para a construção da voz textual de *Deu Bode* também são utilizadas algumas músicas e cartelas. Normalmente, as cartelas são estratégias usadas para contextualizar um fato que demande uma dificuldade maior de estruturação. Muitas vezes as cartelas são empregadas como subterfúgios de redução dos argumentos, apresentando-os em apenas algumas linhas de texto. Esse artifício minimiza a dificuldade de construção de ideias, que demanda tempo de seleção e ordenação de trechos de entrevistas, consequentemente as ligações necessárias existir entre elas.

As primeiras cartelas são textos expositivos sobre o projeto *Revelando Brasis* e seus financiadores, uma exigência para todos os vencedores do edital. Então podemos considerar que o documentário tem início com o título e algumas imagens que mostram o cotidiano da cidade de Riachão do Dantas. Junto com essas imagens aparecem alguns textos: “Cidade de Riachão do Dantas”, “Estado de

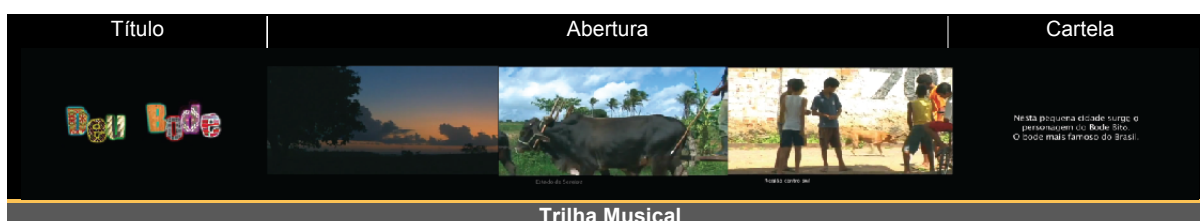
---

<sup>47</sup> Em 1999 uma matéria sobre comportamento na revista Isto É coloca em evidência a existência de um bode tido como carola, assim despertando a curiosidade de outros meios de comunicação para o estranho comportamento do bode. Alguns anos depois Bito já havia feito parte de diversos programas de televisão ficando conhecido no país inteiro. Disponível em: <[http://istoe.com.br/31379\\_DEU+BODE/](http://istoe.com.br/31379_DEU+BODE/)>. Acessado em: 20 jul. 2016.

Sergipe” e “Região Centro Sul”. Esses textos têm a função de localizar geograficamente o espectador e, em conjunto com as imagens, construir um cenário para a história que será contada. Entendemos esse trecho como uma abertura, uma introdução imagética da constituição espacial da cidade.

Após essa abertura é introduzida uma nova cartela, dessa vez explicativa: *“Nesta pequena cidade surge o personagem do Bode Bito. O bode mais famoso do Brasil”*. É interessante atentarmos para a utilização dessa cartela pois ela acaba antecipando uma informação que aparentemente poderia ser construída durante o avançar do documentário.

**FIGURA15: UTILIZAÇÃO DAS CARTELAS EM DEU BODE**



Fonte: Frames retirados do documentário Deu Bode.

Com a antecipação dessa informação as entrevistas passam a contextualizar os dados já expostos, ou seja, o surgimento de Bito e como ele se tornou o bode *“mais famoso do Brasil”*. Portanto, os depoimentos procuram criar o entendimento de que Bito é um bode especial e suas peculiaridades passam a ser relatadas: o dia-a-dia na cidade, sua interação com a comunidade, sua participação nos eventos religiosos e cívicos e até a crença de que ele possui uma certa espiritualidade.

Essa linha de elaboração, em que os depoimentos relatam a vivência do bode com a comunidade, tem uma quebra com o depoimento do ex-prefeito Roberto Góes. Em sua fala, ele retrata Bito como uma espécie de garoto propaganda da cidade, evidenciando apenas o interesse dos programas de televisão por um personagem local exótico e peculiar. Notamos que esse tipo de depoimento impessoal ocorre algumas vezes no documentário. Tanto o ex-prefeito quanto a dona de casa Teteca Fiel e o escritor Arivaldo Fontes não tratam de suas experiências pessoais com Bito, e sim o apresentam como um “monumento”, uma atração folclórica da cidade de Riachão do Dantas. Esse tipo de fala superficial acaba entrando em choque com alguns dos relatos de convivência mais íntima de



outros entrevistados. Esse choque, entretanto, não se relaciona com a contraposição de ideias sobre o papel do bode na cidade, apenas demonstra a fragilidade da articulação de algumas entrevistas.

Ainda observando a ordenação notamos que, logo após o relato do ex-prefeito as falas se voltam novamente para as experiências pessoais, desta vez, em uma sequência com as mulheres do grupo da melhor idade da Igreja Católica – “*Creusa Góes*”<sup>48</sup>. Esse momento se configura como uma espécie de entrevista pingue-pongue, ou seja, falas curtas sobre as experiências incomuns de encontros com o bode. A tentativa é de mostrar o comportamento pouco casual e o temperamento de Bito. Mas a ordenação desse bloco de depoimentos também é confusa, alguns relatos fogem da proposta do pingue-pongue e outros acabam não tratando da experiência com Bito. Além disso, essas falas não criam uma relação direta nem com entrevista anterior, do ex-prefeito, nem com a posterior, de Dona Maria de Artuzinho. O depoimento de Dona Maria também é um tanto desconexo e chega a parecer o encerramento do documentário, principalmente porque logo após a sua fala são inseridas música e imagens do anoitecer da cidade, dando a entender que se chegou ao fim de um ciclo, o qual foi iniciado com as imagens do amanhecer ainda na abertura.

Notamos também que os depoimentos das mulheres do Grupo Creusa Góes se diferem dos outros no que diz respeito à forma de captação das entrevistas. Neles temos uma nova formulação do espaço do documentário. Enquanto os outros entrevistados aparecem sozinhos em espaços abertos da cidade, as beatas são entrevistadas coletivamente em uma sala da Igreja. Também diferente das outras entrevistas nessa sequência de falas não são utilizadas encenações com o bode, nem imagens de cobertura, apenas cortes secos de uma fala a outra. Mas mesmo sem a ajuda das imagens de cobertura, que procuram comprovar o relacionamento com o bode, alguns desses depoimentos são os que mais evidenciam a identidade de Bito e seu convívio com os moradores.

Já outro ponto que contribui para uma determinada confusão é a existência de muitas falas soltas, sem nenhuma ligação efetiva com outros relatos. Algumas falas não chegam a estabelecer nenhum argumento completo, apenas pontuando

---

<sup>48</sup> É importante destacar que o Grupo Creusa Góes é uma homenagem a mãe da diretora, que foi Primeira Dama da cidade e muito conhecida por sua religiosidade.

um assunto. É o caso da fala de Zé Antônio, único entrevistado inserido duas vezes no documentário. Suas falas não chegam a ser um argumento que acrescente um novo fato à narrativa e mais se assemelha a um tópico, como por exemplo: “*Festa de 07 de Setembro ele vai na frente*”. Essa fala é colocada entre dois blocos de imagens em conjunto com trilha musical e som ambiente. O bloco de imagens anterior mostra Bito acompanhando um velório e faz referência ao relato de Davi Oliveira. As imagens que seguem depois da fala de Zé Antônio são de um desfile cívico de 07 de setembro. Aqui notamos a tentativa de construir ligações através do desenvolvimento, mas observamos que a fala de Zé Antônio foi usada como um tópico para inserir as imagens do desfile, onde Bito “*vai na frente*”. Nem Zé Antônio ou outro entrevistado qualquer contextualiza o porquê dessa atitude e não se acrescenta um novo dado sobre o desfile, nem se comenta ou explica nada sobre essa singularidade no comportamento do bode, então as imagens apresentadas a seguir acabam clarificando o que seria esse desfile.

**FIGURA 16: CONEXÃO DAS FALAS EM DEU BODE**



Fonte: Frames retirados do documentário Deu Bode.

Ainda analisando a condução da voz textual na estrutura de *Deu Bode*, notamos ainda que a trilha musical se soma às entrevistas para fortalecer os argumentos. A letra da música em *Deu Bode* não procura criar uma ideia ou um argumento, mas apenas reforçar os já criados. Para isso, duas músicas são usadas em momentos distintos: a primeira é logo após o depoimento de Kika e exerce um papel de reforço da personalidade de Bito; já a segunda é utilizada no encerramento e é um enaltecimento à figura dele, um tipo de resumo da vida e dos costumes do personagem.

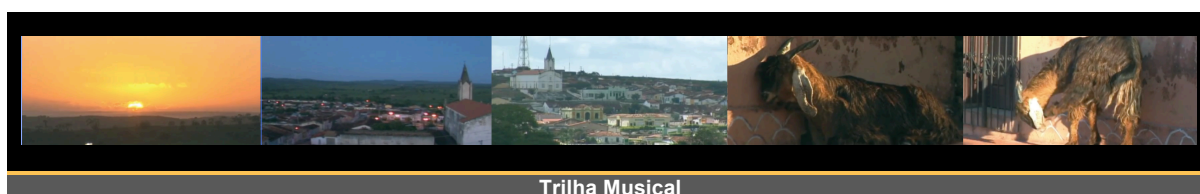
Mas essas não são as únicas músicas do documentário. *Deu Bode* é um filme que emprega a música em vários momentos e suas inserções musicais sempre são acompanhadas de imagens integradas. Normalmente essas sequências procuram

criar uma atmosfera de comprovação de um relato. O forró é o ritmo dominante, mas não o único a compor a trilha musical. Essa trilha também é constituída pela captação direta dos sons dos eventos frequentados por Bito, como a do trio pé de serra ou do Grupo de Zabumba. Algumas vezes a música também é usada em conjunto com o som ambiente, como na sequência do cortejo ao cemitério, onde uma música fúnebre se funde ao som direto do enterro, e assim cria uma atmosfera de luto. O mesmo ocorre em outras sequências como a da procissão, onde os sons ambientes atuam de forma direta com as imagens para construir os costumes não apenas de Bito mas de toda a cidade. Com esse tipo de estruturação é possível originar uma percepção sonora do evento que possibilita idealizar a cidade de Riachão do Dantas.

A busca por introduzir um universo regional se dá principalmente através do som. O forró é o ritmo mais usado e também quem abre o documentário, inserindo desde o início características nordestinas à narrativa. As imagens dessa sequência apresentam uma cidade amanhecendo, grandes planos abertos que dão uma dimensão espacial da cidade de Riachão do Dantas.

Depois do primeiro depoimento temos outra sequência de música e imagens. Nela o forró é substituído por um ritmo mais lento e as imagens nos mostram novamente um nascer do sol, desta vezem *time lapse*, no final dessa sequência são inseridas duas imagens do bode Bito.

**FIGURA 17: APRESENTAÇÃO IMAGÉTICA DE BITO**



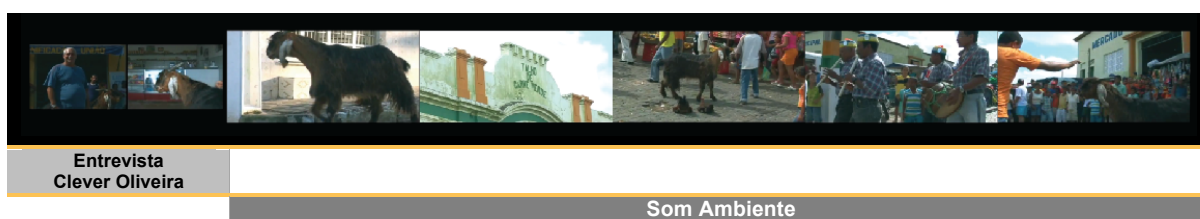
Fonte: Frames retirados do documentário Deu Bode.

Essa construção é um tipo de apresentação imagética do personagem, porém a consideramos um pouco tardia pois já houve uma cartela explicando quem é o personagem, o porquê do interesse nele, como também uma entrevista que relata sua origem e o seu papel na dinâmica da cidade. No entanto, essa aparição tardia tem a intenção de criar um mistério em torno de quem ou como seria o personagem,

mas que perde um tanto do efeito devido, principalmente, à antecipação das informações.

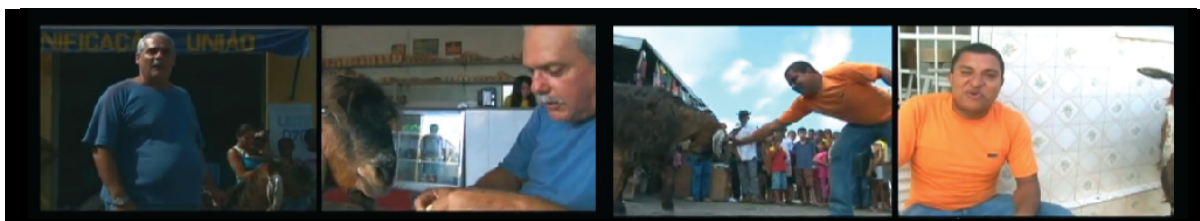
As outras sequências de música e imagens procuram reconstruir as atividades de Bito na cidade. Algumas delas tentam estabelecer uma ponte entre a entrevista anterior e a posterior. Por exemplo, depois da sequência de apresentação é inserida a entrevista de Clever Oliveira, que revela qual o roteiro de Bito: “(...) *também pela manhã ele sempre faz uma visita pra pegar o lanche, depois do lanche ele não considera ninguém, ele vai embora à procura de outras coisas*”. Durante essa declaração temos uma imagem de Bito na padaria comendo pão, na imagem seguinte ele anda pelas ruas da cidade e logo depois imagens da feira, dos feirantes e do grupo de zabumba que embala a brincadeira de Kika com Bito em meio toda a agitação da feira. A ligação entre esses elementos nos leva a entender que depois da padaria Bito foi à feira e lá encontrou seu amigo Kika, o próximo entrevistado.

**FIGURA 18: SEQUÊNCIA DA IDA DE BITO À FEIRA**



Fonte: Frames retirados do documentário Deu Bode.

Podemos perceber que *Deu Bode* utiliza as imagens integradas de forma distinta, tanto para contextualizar as falas, como também ambientar a cidade. Em alguns momentos elas são utilizadas em conjunto com a música e tentam construir uma passagem de tempo ou ligações de continuidade, como a ida de Bito à feira. Outras vezes, quando são empregadas em conjunto com a entrevista, exercem a função de clarificar o que está sendo relatado. Essa ilustração quase sempre é uma encenação da interação dos entrevistados com Bito, numa tentativa de remontar a relação existente entre eles ou da atividade da qual ele participa e é citada pelo entrevistado.

**FIGURA19: ENCENAÇÃO DAS ENTREVISTAS**

Fonte: Frames retirados do documentário Deu Bode.

As encenações que ilustram um relato são utilizadas em uma janela dupla e permitem a visualização simultânea de dois momentos, entrevista e encenação. A preparação de Bito e Nenê para o forró demonstra uma outra forma de uso da encenação dentro de *Deu Bode*. Diferente dos outros momentos em que a encenação é algo velado, dado como uma ação natural que foi capturada pela câmera, no momento da conversa entre Nenê e Bito a encenação se mostra de forma clara. Também nesse momento não há divisões da tela, demonstrando não se tratar de um relato.

**FIGURA 20: ENCENAÇÃO DA IDA À FESTA DA PADROEIRA**

Fonte: Frames retirados do documentário Deu Bode.

O documentário se encerra com a construção da Festa do Bode. Inicialmente é usada a encenação de Bito e Nenê se arrumando, depois imagens da chegada à festa com *off* do som direto do locutor do palco, o qual faz uma apresentação do evento. Então é possível notar que a encenação serviu de ligação, ou seja, uma explicação para a presença de Bito na festa. Também observamos que a sequência da festa mais do que criar uma representação de um evento típico da cidade torna-se, mais uma vez, uma espécie de propaganda. Esse viés propagandístico que está implícito em muitos dos depoimentos se torna evidente com o depoimento do escritor Arivaldo Fontes, que se resume a um pedido para que as pessoas conheçam o bode quando forem a Riachão do Dantas. É com esse apelo que o

documentário se encerra.

Em *Deu Bode* a câmera aparenta estar quase sempre em movimento. Os movimentos de *zoom*, seja *in* ou *out*, são empregados mesmo durante as entrevistas. Existe uma utilização dos enquadramentos pela montagem para construir a sensação de proximidade, como na abertura em que os planos vão ficando cada vez mais fechados, criando uma aproximação do cotidiano da cidade e da história que será contada.

Através da análise da montagem, podemos perceber que em *Deu Bode* existe uma imprecisão na seleção dos trechos das entrevistas, que não contribuem para que a ordenação possa construir um discurso consistente sobre o cotidiano do bode Bito. Essa desordem acaba enfraquecendo as ligações entre os depoimentos, tornando muitos deles repetitivos ou com pouco acréscimo de informação para o desenvolvimento da narrativa. As imagens procuram ilustrar e comprovar o que é dito pelos relatos, ou seja, tentam sustentar o que é dito. Já as combinações entre imagens e trilha musical se estabelecem com maior clareza e revelam de forma mais eficiente a cidade e seus costumes. A ligação entre música e imagem também é utilizada para criar a ideia de regionalismo nordestino e se integra à voz textual do documentário.

### 3.4. VOCÊ CONHECE LA CONGA?

O documentário *Você conhece La Conga?* é o segundo filme do realizador Sérgio Borges a ser premiado pelo *Curta-Se*. Desta vez o diretor se volta para o passado da cidade para alcançar o 3º lugar na mostra de 2008. Com um filme que se constitui principalmente de depoimentos e material de arquivo, levanta uma discussão sobre quem realmente foi La Conga. É interessante observar que da mesma maneira que *Deu Bode*, *Você conhece La Conga?* também teve sua produção financiada por um edital<sup>49</sup>, a do Programa Aracaju + Cultura. Este fato

---

<sup>49</sup> Como já mencionamos os editais tornaram-se mais comuns a partir das leis de incentivo à produção, como a Lei Rouanet e Lei do Audiovisual, que aliadas a um cenário político e econômico favorável passaram a estimular uma produção fora do grande eixo Rio-São Paulo. No caso de *Você conhece La Conga?* o edital do programa *Aracaju + Cultura*<sup>49</sup> foi realizado pela Fundação Cultural de Aracaju (Funcaju) em parceria com a Aperipê TV, no ano de 2007. O edital contemplou projetos de curtas-metragens de produtores locais, garantindo utilização dos equipamentos do NDVOV e uma verba para custeio da realização dos filmes. Um fato importante desse edital é a parceria com a TV

demonstra que o financiamento através de editais se torna uma via comum para as produções sergipanas.

A partir da análise operacional da montagem, observamos que a estruturação narrativa em *Você Conhece La Conga?* se apoia principalmente nas entrevistas, que giram em torno de um tema comum – o assassinato do menino Carlos Werneck. Entretanto, para a sua constituição, o documentário também emprega elementos como as cartelas, as encenações e os materiais de arquivo. Notamos que esses elementos são ordenados pela montagem algumas vezes para expor, outras para ilustrar, também para ligar informações ou ainda condensar determinados dados.

Em relação à seleção das entrevistas, verificamos que além dos relatos dos familiares, vizinhos e conhecidos, o documentário utiliza o depoimento de variados especialistas – jornalista, historiadores, psicólogos – não para contextualizar falas anteriores, mas sim para acrescentar novos pareceres sobre fatos desconhecidos ou considerados irrelevantes para outros entrevistados. A fala do especialista pode ainda criar novas conjecturas sobre o tema, ou seja, em *Você conhece La Conga?* o papel do especialista é conduzir de forma mais racional os fatos, enquanto os outros entrevistados demonstram visões mais sentimentais ou versões dos fatos que foram amplamente exploradas pela mídia na época do ocorrido.

O documentário tem início com uma cartela explicativa, que através da antecipação de algumas informações deixa clara sua intenção em revisitar uma temática polêmica. Esta cartela, de certa forma, demonstra também qual direcionamento ou abordagem desejada pelo documentário, ou seja, de produzir questionamento, principalmente, quando coloca La Conga como personagem condenado e não culpado por crime hediondo.

A segunda cartela indica a localização e data dos eventos que serão tratados pelo documentário. Com essa cartela se inicia a apresentação de um *flashback*, criado pela justaposição de imagens em preto e branco de meninos jogando futebol e um sapateiro trabalhando. Essas imagens são intercaladas e usadas em conjunto com seus respectivos sons ambientes e recriam o período em que o crime ocorre. Notamos que essa construção apresenta dados fundamentais para se compreender a trama que envolve o crime contra o menino Carlos Werneck: o areal, meninos

brincando e o sapateiro.

**FIGURA 21: FLASHBACK EM VOCÊ CONHECE LA CONGA?**



Fonte: Frames retirados do documentário Você Conhece La Conga?

A próxima sequência apresenta uma construção do passado através do uso do material de arquivo, trilha musical e voz textual em forma de narração radiofônica. Nessa sequência, os materiais de arquivo, ou melhor, *leads*<sup>50</sup> de jornais se justapõem rapidamente e, auxiliados pelo ritmo da música e pela narração em tom de escalada<sup>51</sup>, criam não só a noção de passado como a impressão de veracidade dos fatos expostos. Essa construção também faz uma alusão aos meios de comunicação da época. Em Sergipe, a televisão ainda não havia se instalado e as informações circulavam pelos jornais impressos, cinejornais ou pelas rádios. Sendo assim, essa sequência compõe uma espécie de continuidade com a sequência anterior para evocar um cenário do passado.

Notamos que essa introdução em forma de *flashback* nos leva a fazer a idealização de La Conga como um assassino vingativo. Ainda não temos outras informações sobre ele, então, as opiniões expostas dos jornais, aliadas à afirmação da narração, nos leva à identificá-lo como um cruel assassino. Em seguida, uma outra cartela indica uma nova data e a especificação de uma localidade: “Bairro do Aribé, 2007”. Essa cartela encerra o *flashback* e nos leva para o tempo presente<sup>52</sup>. A sequência de imagens, agora coloridas, nos transporta para o Bairro Siqueira Campos, antigo Bairro do Aribé. A justaposição é feita através da associação gráfica e o som de alerta do trem dá ritmo aos cortes. Dessa forma, características intrínsecas ao bairro são apresentadas: a linha férrea, o trem em movimento em

<sup>50</sup> Lide ou *lead* (inglês) compreende a parte introdutória de uma matéria jornalística e procura sintetizar o conteúdo total do texto. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/lide>>. Acessado em: 18 dez. 2016.

<sup>51</sup> A escalada é o nome técnico da abertura de um radio ou telejornal. Trata-se do anúncio das principais notícias do dia são narradas pelos apresentadores em um ritmo alucinante e de forma impactante. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/lide>>. Acessado em: 18 dez. 2016.

<sup>52</sup> Usamos o termo presente como tempo de produção do documentário.



meio ao trânsito intenso de automóveis e a estação ferroviária. Toda essa sequência é uma apresentação do local onde ocorreram os fatos abordados pelo documentário.

**FIGURA 22: APRESENTAÇÃO DO BAIRRO SIQUEIRA CAMPOS**



Fonte: Frames retirados do documentário *Você Conhece La Conga?*

Posteriormente, uma nova sequência de imagens é apresentada em conjunto com uma música e mais uma vez uma cartela é utilizada, desta vez para expor o nome do documentário. O título é usado dentro da narrativa como uma espécie de questionamento, pois em seguida o cordelista João Firmino, começa a explicar quem é La Conga. Ele inicia seu depoimento com uma descrição dos ofícios de La Conga, mas logo seu relato muda de direção e passa a descrever sua relação com o escritor de cordéis Manoel D’Almeida Filho, que na época produziu a obra “*O bárbaro assassino do menino Carlos Werneck*”. Seu depoimento também relata a pacata Aracaju da década de 1960, como os crimes eram pouco comuns e que quando ocorriam abalavam toda a cidade e tornavam-se rapidamente um assunto explorado pelos meios de comunicação.

A entrevista seguinte é da jornalista Joana Cortês. O depoimento é focado na realização da sua pesquisa para uma matéria jornalística sobre os exemplares de jornais mais vendidos da história de Aracaju. Ao revisitar um dos casos de maior vendagem, a jornalista se depara com o caso do crime contra Carlos Werneck. Ela também observa a dificuldade em levantar dados, pois os documentos oficiais do julgamento e da casa de detenção haviam se extraviado ou desaparecido. A revelação desse dado instaura uma determinada curiosidade que incentiva questionamentos sobre as verdades do caso. Essa informação prepara o espectador para novas versões ou mesmo um outro desfecho para o crime. Então, a sequência seguinte pontua, através de vários depoimentos de populares, as supostas motivações para o crime, explorando hipóteses do imaginário popular e as versões divulgadas na mídia.

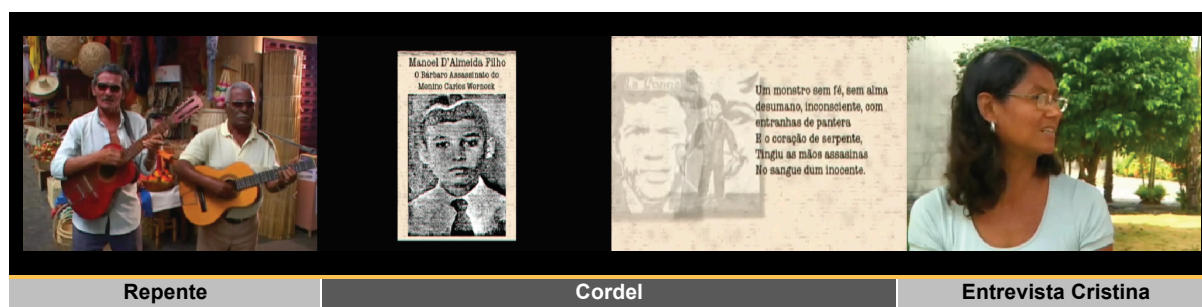
É importante atentarmos para a administração da informação dentro da

construção do documentário. Até o momento, através dos dados que foram expostos, é possível saber que existiu um crime, cometido contra o menino Carlos Werneck e creditado à Antônio Feliciano Macedo, o La Conga; também que ele era bombeiro, sapateiro e que morava no bairro Siqueira Campos. Depois disso temos a informação sobre documentos desaparecidos, o que instaura um mistério ou suspeitas sobre o caso. Então, em seguida temos os supostos motivos para o crime: diferenças políticas entre as famílias, a intolerância de La Conga contra Carlinhos por derrubar os sapatos colocados no muro ou mesmo ambas motivações. Tal ordenação das informações, omitindo o que aconteceu no passado, amplifica a curiosidade fazendo com que não se tenha, ainda, uma conclusão clara sobre o crime, permitindo que diagnósticos e suposições continuem sendo acrescentadas à narrativa.

Entretanto, logo após toda a construção desse questionamento é inserida uma tomada em direto de cantadores de repente que falam sobre a crueldade do crime e como isso chocou a cidade. Em seguida é introduzida a narração de um trecho do cordel escrito por Manoel D'Almeida Filho, *O bárbaro assassino do menino Carlos Werneck*. Essas duas inserções têm o intuito de construir uma personalidade sombria e brutal para La Conga, descrito como uma pessoa desumana e traiçoeira e que tirou a vida de um menino inocente. Assim, mais uma vez os elementos são estruturados para se induzir o julgamento de La Conga como um assassino cruel.

Mas é interessante observar que, mais que uma afirmação conclusiva sobre a personalidade de La Conga, a construção anterior é uma preparação para o depoimento da irmã de Carlinhos, Cristina Werneck. Dentre os entrevistados ela é a pessoa com maiores motivos para enxergar La Conga como um monstro. Em seu depoimento Cristina detalha passo a passo como acredita que ocorreu o crime. Pela primeira vez, algumas informações são mencionadas, tais como a participação de Edite, esposa de La Conga, e supostamente sua cúmplice.

FIGURA 23: CONSTRUÇÃO DA PERSONALIDADE DE LA CONGA



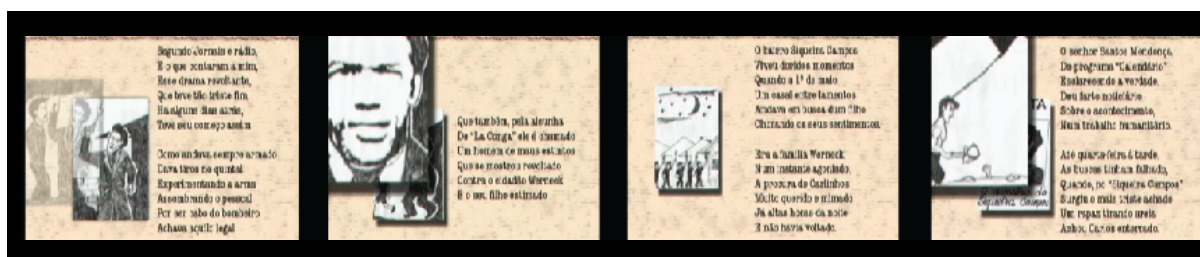
Fonte: Frames retirados do documentário *Você Conhece La Conga?*

No entanto, alguns outros entrevistados observam o caso com um olhar mais críticos e destoam da versão oficial divulgada pelos meios de comunicação. Neste momento é possível observar como a montagem, através da ordenação das informações, age para quebrar as expectativas de um desfecho para o caso. É o caso do depoimento do historiador Marcos Odara, que atenta para os interesses políticos no caso. Segundo o entrevistado, a cidade vivia uma crise institucional e havia uma disputa pelo poder. Nesse conflito, outros tipos de crimes estavam sendo cometidos e o caso de La Conga foi usado para desviar a atenção do que ocorria nos bastidores políticos. Já o psicólogo Alberto Guimarães questiona a autoria do crime por La Conga, já que ele nunca confessou o crime. Essas informações dão a entender que quem acaba por julgar La Conga é uma mídia especulativa, que lucra com a vendagem de jornais e, ao mesmo tempo, de certa forma, ajuda os interesses de políticos poderosos.

É importante observar que, apesar de *Você conhece La Conga?* se apoia nas entrevistas para estruturar sua narrativa, a utilização do material de arquivo (cordel e jornais) e a encenação dos repentistas são fundamentais na sua estruturação, pois se constituem como informações complementares e, na maioria das vezes, como elementos de ligação entre um argumento e outro. Os cordéis usados em forma de narração em conjunto com recursos gráficos, com texto ilustrado em forma de animação, também ajudam a esclarecer pontos, como por exemplo na entrevista de Cristina, onde as informações são reforçadas constantemente pelas inserções de trechos de cordel. Normalmente, esses trechos detalham pontos não aprofundados por ela em seu relato, como o fato de La Conga praticar tiros no quintal; a denúncia dessa prática feita por seu pai ao prefeito de Aracaju; a expulsão de La Conga do Corpo de Bombeiro por causa da denuncia; ou o tratamento intensivo da mídia dado

ao caso. O cordel é usado para antecipar ou intensificar uma informação, seus dados aparecem condensados e ajudam a simplificar a história.

**FIGURA 24: O CORDEL EM VOCÊ CONHECE LA CONGA?**



Fonte: Frames retirados do documentário *Você Conhece La Conga?*

Mas é importante explicitar que o cordel é um material de arquivo, produzido na época do crime, baseado no que estava sendo amplamente divulgado pela mídia e pela opinião dos populares que ainda viviam o calor dos acontecimentos. Tomá-lo como base para explicar os episódios do passado serve apenas para fortalecer o discurso amplamente difundido na época, o que se choca com a proposta do documentário. Entretanto, algumas vezes o cordel também é usado para fazer ligações entre um assunto e outro além de preencher lacunas deixadas pelas entrevistas, como por exemplo, entre o depoimento de Alberto Guimarães, sobre a exploração do caso pela mídia, e o início da descrição da busca do menino desaparecido.

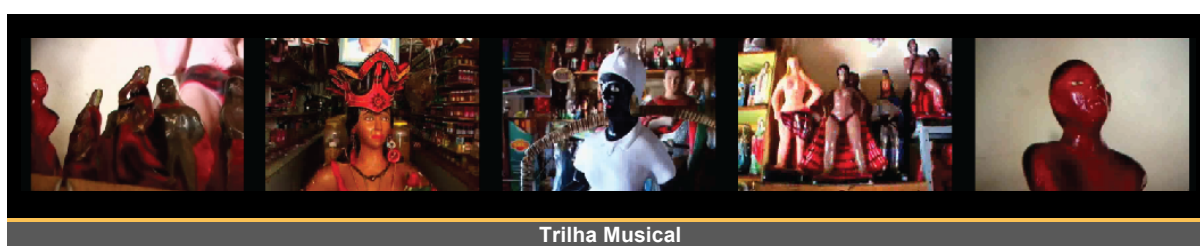
Ainda no tocante ao uso dos materiais de arquivo, observamos que as fotografias são usadas apenas para ilustrar sobre quem ou do quê se fala, ajudando a sustentar os argumentos. Já os recortes de jornais com *leads* sobre o caso algumas vezes são usados para demonstrar a massiva atenção da mídia, um *frenesi* desenfreado na divulgação do caso.

Como já mencionamos, além do material de arquivo *Você conhece La Conga?* utiliza a encenação construída de duas formas diferenciadas: a dos cantadores de repente, que exerce um papel semelhante ao do cordel, dando suporte aos argumentos e fazendo ligações entre um ponto narrativo e outro; e a do *flashback* do início do documentário, que estabelece uma conexão com o passado dos envolvidos.

As imagens integradas de cobertura do documentário são empregadas de

duas maneiras diferentes, para criar uma ideia ou contextualizar características de um personagem. Na maioria das vezes elas são usadas em conjunto com o som para sugerir ou criar a ideia de algo, como no caso da sequência em que imagens de vários ícones religiosos são justapostos em cortes rápidos ao ritmo de tambores, desta forma, gera uma ideia de maldade que é atribuída a La Conga; ou ainda para sugerir a noção de morte, na sequência das imagens de grafites nos muros do bairro.

**FIGURA 25: IMAGENS DE COBERTURA EM VOCÊ CONHECE LA CONGA**



Fonte: Frames retirados do documentário Você Conhece La Conga?

Em um outro momento, as imagens integradas do documentário foram utilizadas para contextualizar o espaço de trabalho de um dos entrevistados. Enquanto Anísio Santana relata sua versão para a motivação do crime, detalhes de sua barbearia são apresentados: quadros, fotografias coladas no espelho e até mesmo a fachada do salão. No entanto, apesar dessas imagens contextualizarem o universo do entrevistado, notamos que ele é aplicado no documentário apenas essa única vez, deslocando-se do resto da narrativa. Essas informações também não se apresentam como decisivas ou mesmo contribuem para desvendar o questionamento proposto pelo documentário: quem é La Conga?

**FIGURA 26: CARACTERÍSTICAS DO ESPAÇO DO ENTREVISTADO**



Fonte: Frames retirados do documentário Você Conhece La Conga?

Através da análise da ordenação dos elementos pela montagem, é possível

perceber que *Você conhece La Conga?* faz diversos tipos de ligação com variados elementos para constituir sua estrutura narrativa. No entanto, alguns pontos chamam a atenção como a administração da informação, o uso da encenação para reconstrução do passado e o emprego das imagens de integradas para criar sugestões.

No caso da administração da informação, é preciso evidenciar que apesar de algumas delas terem sido bem ordenadas para insinuar suspeitas sobre o caso nos momentos iniciais, outras vezes as informações foram mal selecionadas e ordenadas. Por exemplo, algumas falas se deslocam do objetivo principal, como quando a jornalista explicita sua idade, formação e projeto de conclusão de curso; ou mesmo a fala do cordelista, que explica o que fazia na época do crime e onde morava. Esses dados terminam não acrescentando algo relevante para o desenvolvimento da narrativa. Podemos dizer que as falas sobre a reconstituição da busca do corpo e o enterro de Carlinhos também se encontram deslocadas dentro da proposta argumentativa do documentário, já que a intenção é revisitar o caso com novos olhares e levantar questionamentos a partir de novas informações. A seleção desses trechos destoam do restante por ser uma reconstituição, baseada principalmente no olhar da irmã da vítima e de um material de arquivo produzido sobre influência do momento histórico.

### 3.5. ARQUIVO DE IVAN

*O Arquivo de Ivan*, do diretor Fábio Rogério, foi o filme premiado em terceiro lugar na mostra de 2009. Assim como *Você Conhece La Conga?* também teve sua produção concretizada graças à premiação no edital do programa Aracaju + Cultura. Inicialmente, o filme se chamaria *O Assunto é Cinema*, com a intenção de abordar a paixão do jornalista Ivan Valença pela sétima arte. Regionalmente Ivan Valença é um jornalista conhecido e conceituado, cinéfilo e ex-proprietário de uma das maiores locadoras de vídeo do estado, a *Super Vídeo Locadora*<sup>53</sup>. No entanto, o diretor

---

<sup>53</sup>A Super Vídeo foi uma das maiores locadoras de filmes do estado de Sergipe e contou com um acervo de cerca de 2 mil títulos em DVD e 4 mil em VHS, com destaque para os filmes clássicos e *cult*. A locadora encerrou suas atividades por volta do ano de 2009 devido a queda nas locações, na verdade, o setor já vinha sofrendo com as modificações na forma de aluguel de filmes com a chegada do *stream*, em Aracaju o grande diminuidor do volume das locações foi causado pela pirataria.

surpreende ao mudar o argumento que havia apresentado no edital e realizar um filme sobre a criação e manutenção de um dos maiores arquivos cinematográficos do país.

Observando a forma de estruturação de *O arquivo de Ivan*, notamos que a voz textual é construída pelo depoimento do entrevistado e também pelas intervenções do diretor. A entrevista é centrada em um único personagem que possui uma vivência particular com o tema, neste caso, Ivan com seu arquivo. Entretanto, através da organização das falas do documentário notamos que elas não possuem uma narrativa linear ou uma continuidade cronológica. Desta forma, a ordenação se volta para a construir o entendimento da complexidade do arquivo, a riqueza de informações contidas nele, também o conhecimento e pensamento do seu bibliotecário, ou seja, a paixão de Ivan pela sétima arte. A oscilação entre a escolha do arquivo como foco do filme e a ênfase na expertise de Ivan sobre cinema pode soar confusa, mas ressalta a busca pela idealização de que Ivan é o arquivo e o arquivo é Ivan. Então a ordenação intercala informações sobre um e outro a procura de evidenciar o valor e a relevância de ambos.

O documentário começa com dois planos longos e reflexivos sobre o arquivo, logo depois se inicia uma fala explicativa de Ivan sobre um dos arquivos, o do filme *Amarelo Manga* (2002) de Cláudio Assis. Essa fala é apresentada em um plano sequência, onde se consegue acompanhar a busca de Ivan pela pasta do filme. Assim é possível observar os detalhes e complexidades existentes na forma de cadastrar e buscar os arquivos. Esse momento ainda revela a equipe de gravação e também a participação do diretor, que questiona de forma provocativa Ivan sobre seus métodos de arquivamento.

Esse tipo de construção, que utiliza tanto o plano sequência e a interação do diretor com o entrevistado na concepção dos argumentos, promove a ideia de espontaneidade no que está sendo dito, corroborando para impressão de legitimidade do documentário. As intromissões do diretor procuram levar o entrevistado a evidenciar detalhes da organização do arquivo, peculiaridades ou pequenas minúcias que exponham a grandeza da coleção de Ivan e também traços de sua própria personalidade.



FIGURA 27: PLANO SEQUÊNCIA EM O ARQUIVO DE IVAN



Entrevista

Fonte: Frames retirados do documentário O Arquivo de Ivan.

Quase todas as falas de Ivan aparecem em planos sequência, captados enquanto ele circula por seu arquivo. Os poucos momentos em que seu depoimento aparenta uma entrevista formal, sentado e prontificado para responder perguntas, são quebrados pelos questionamentos e debates com o diretor. Essas intromissões e indagações acabam, em muitos momentos, por transformar a entrevista em um diálogo entre eles. Podemos notar que essa forma de participação descentraliza o protagonismo do entrevistado e ao mesmo tempo questiona sua visão de verdade, ao criara compreensão de uma nova perspectiva.

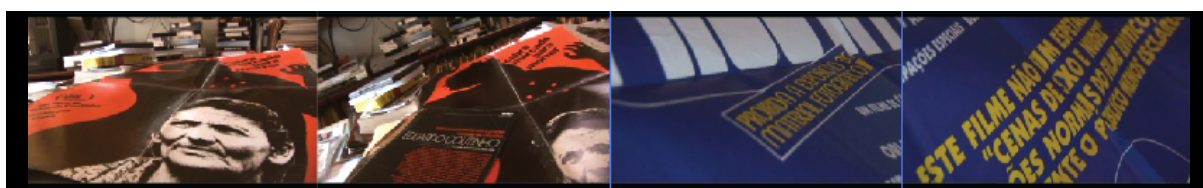
As perguntas do diretor levam Ivan a revelar traços da sua personalidade. Entretanto, essa construção se faz sem que seja necessária uma explicação prévia, isto é, o confronto leva o entrevistado a se expor e revelar detalhes que, talvez, não fossem evidenciados em uma entrevista convencional, por exemplo, pouco do temperamento de Ivan se revelasse em uma pergunta direta sobre sua personalidade. As provocações permitem que ele nos revele suas paixões, a sua visão romantizada do cinema, sua impaciência com o comportamento do público na hora do filme, ainda, suas artimanhas para conseguir alguns dos cartazes para o arquivo. Esses detalhes possibilitam traçar um perfil de sua personalidade, a qual fica clara sem que seja necessário desenvolver uma apresentação literal e direta das características de Ivan.

É interessante observar que, apesar do documentário falar sobre um arquivo, poucas imagens do conteúdo que compõem esse arquivo foram exibidas. O uso dessas imagens ficaram restritas às poucas tomadas em direto de alguns cartazes comentados por Ivan, como o de *Cabra Marcado para Morrer* (1984) de Eduardo Coutinho e *Amor, Palavra Prostituta* (1982) de Carlos Reichenbach. É importante observar que esses cartazes são materiais de arquivo, entendidos como algo que conserva a memória de um determinado tempo e produzido em certas ocasiões. No



documentário esse material é empregado de duas formas diferentes: enquanto o cartaz de *Cabra Marcado para Morrer* é usado para introduzir um assunto e auxiliar na construção da personalidade de Ivan, neste caso sua visão política; o de *Amor, Palavra Prostituta* exemplifica um assunto do qual se fala, neste caso, o cartaz é usado como uma espécie de prova, algo que dá credibilidade ao que se diz.

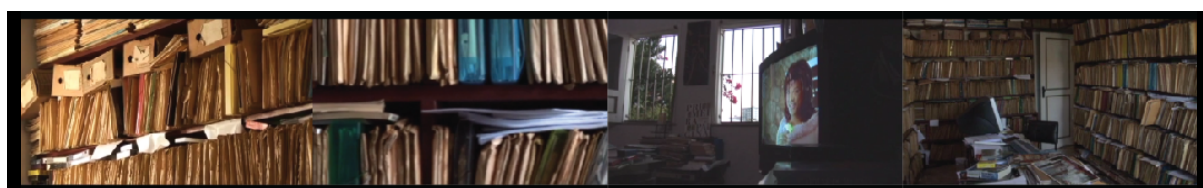
**FIGURA 28: UTILIZAÇÃO DO MATERIAL DE ARQUIVO EM O ARQUIVO DE IVAN**



Fonte: Frames retirados do documentário O Arquivo de Ivan.

Outras imagens de cobertura são tomadas em direto usadas para destacar detalhes do arquivo, ou seja, foram estruturadas para demonstrar o pequeno espaço que guarda uma imensidão de informações. São imagens de caixas e pastas apertadas em estantes de um quarto, onde também são evidenciadas a existência de uma televisão, um vídeo cassete, fitas e muitos recortes em cima de uma mesa, detalhes específicos usados para ancorar o tempo e apresentar os métodos de arquivamento de Ivan.

**FIGURA 29: IMAGENS DE COBERTURA EM O ARQUIVO DE IVAN**



Fonte: Frames retirados do documentário O Arquivo de Ivan.

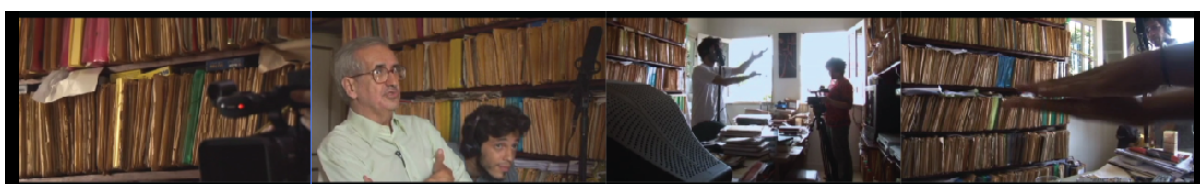
Notamos que a visão de Ivan, sobre as coisas e o mundo, fica clara em uma de suas últimas falas, quando ele declara que “cada tempo tem seu tempo”, para explicar sua metodologia de organização dos conteúdos do arquivo. Nesse trecho, podemos perceber que ele não aplica uma linearidade na forma de organizar os materiais. Então, podemos entender que muito do pensamento de Ivan se aplica à ordenação e duração das informações dentro do documentário, com argumentos não lineares, planos longos e contemplativos que permitem a visualização dos detalhes

ao longo do tempo.

Na estruturação do documentário temos ainda uma espécie de encenação velada usada logo após Ivan mencionar o comportamento do público no cinema. Trata-se de uma cena longa de Ivan organizando conteúdos, porém, a televisão está ligada e se inicia uma matéria do jornal local. A reportagem, que pode ser entendida como parte da voz textual do documentário, aborda a produção de um filme realizado na periferia da Grande Aracaju. Em um contexto geral, essa encenação serve para demonstrar os contrastes existentes entre a formalidade e linearidade da linguagem jornalística e a metalinguagem empregada no documentário. Esse momento também pode ser entendido como a representação da sua rotina e do trabalho solitário que é alimentar o arquivo.

Outro ponto importante é a utilização de insertes que mostram detalhes de operações técnicas da equipe de gravação, como por exemplo bater claquete. A inclusão desse tipo de ação, que em grande parte dos documentários é cortada pela montagem, tem a intenção mostrar ao espectador a manipulação e a artificialidade e o não realismo existentes no cinema. Desta forma imprimir ao filme uma certa autenticidade ao que se retrata e também criara busca por uma determinada reflexão.

**FIGURA 30: EXPOSIÇÃO DAS OPERAÇÕES TÉCNICAS DA FILMAGEM**



Fonte: Frames retirados do documentário O Arquivo de Ivan.

Em relação ao som observamos que o documentário não utiliza trilha musical, mas explora o som ambiente em alguns momentos para reconstruir o espaço que retrata. É através do arrastar de pastas e do folhear papéis, em conjunto com o canto dos pássaros, do barulho dos cães e do trânsito que adentram pela janela, que se faz compreensível o universo sonoro daquele local. No entanto, existem alguns insertes que não possuem som ambiente ou qualquer outro tipo de som. Em nossa percepção entendemos que a supressão do som nestes insertes não se justifica como algum tipo de construção para a narrativa. Através de nossas

análises acreditamos que talvez a supressão desses áudios tenha sido uma falha do momento de finalização do vídeo, já que outros insertes semelhantes são empregados com som ambiente.

Assim, é interessante observar que as ligações em *O arquivo de Ivan* se constituem através da associação dos fragmentos da entrevista. De certa forma, as ligações existentes no documentário procuram fazer uma conexão com o modelo de documentário proposto por Dziga Vertov, onde a descontinuidade, a atemporalidade, a confrontação de ideias e a exposição do *set* de filmagem levam a uma concepção da realidade, uma consciência criada a partir da associação dos diversos fragmentos.

### **3.6. DONA JOSEFA: A GUIA DA SERRA**

O documentário *Dona Josefa: A guia da serra*, dirigido pela pesquisadora em Educação, Rita Simone Liberato, foi premiado em 3º lugar na mostra de 2010. O filme conta a história de uma das mais antigas parteiras do Brasil e moradora do quilombo da Serra da Guia, no município de Poço Redondo, sertão sergipano. É interessante observar que, diferente dos dois últimos documentários sergipanos premiados pelo *Curta-Se*, o documentário *Dona Josefa: A guia da serra* não tem sua realização através do financiamento de editais. Porém, apresenta-se como o resultado de uma pesquisa, sendo apontado como um vídeo participativo por sua realizadora.

Através da análise da montagem, tanto operacional quanto conceitual do filme, notamos que ele exhibe características de um documentário expositivo, centrado em um único personagem e com um cunho biográfico, que faz uso de personagens secundários para legitimar as falas da personagem principal, a qual fala de si mesma e da sua percepção de mundo. Sendo assim, não ficam evidentes as características de um vídeo participativo que é definido, segundo Shirley White (2003), como a produção e direção de vídeos, com orientação de facilitadores, mas realizados por pessoas da própria comunidade, para comunicar o que elas acham

necessário e da forma que elas acham apropriada<sup>54</sup>.

O filme se inicia com uma longa cartela explicativa sobre a comunidade da Serra da Guia e dona Josefa. Nesta cartela são expostas informações sobre o modo de sobrevivência da comunidade, quem é dona Josefa e sua importância para a região. Esse tipo de utilização da cartela serve para antecipar dados e diminuir a necessidade de construir informações através da seleção e ordenação de falas.

No tocante à escolha das informações, percebemos que uma determinada confusão é provocada pelo excesso ou pela insuficiência de dados em alguns trechos selecionados, ou seja, provocam redundância. Podemos citar, como um exemplo de excesso, a sequência que se inicia com o relato de dona Josefa sobre quantidade de filhos e netos que possui. Após ela expor esse dado, segue com uma explanação sobre suas desventuras na batalha pela comunidade e a necessidade de insistir nessa luta, pois existem muitos problemas para serem resolvidos. A fala seguinte é de dona Maria José, que conta como se salvou graças aos cuidados de dona Josefa; e logo após, é inserida a fala de José Augusto, que relata que foi dona Josefa quem realizou seu parto, mas também expõe a experiência de sua irmã com um médico em Nossa Senhora da Glória.

**FIGURA 31: ENTREVISTA EM DONA JOSEFA: A GUIA DA SERRA**



Fonte: Frames retirados do documentário Dona Josefa: A guia da serra.

Apesar de toda a construção se mostrar confusa, percebemos que o interesse desse trecho é demonstrar a importância de dona Josefa como agente responsável pela saúde na comunidade, sendo assim, informações sobre a quantidade de filhos e netos tornam-se dispensáveis para a construção. Outro momento questionável para essa construção é a fala de José Augusto pois, de certa maneira, seu relato

<sup>54</sup>O conceito de Shirley White (2003) é aplicado no projeto Pro Planeta, que possui uma proposta de empoderamento de grupos e comunidades ao redor do mundo, através do vídeo participativo.

poderia ter se encerrado antes das informações sobre sua irmã, já que elas não fazem referência a dona Josefa. Por isso, a informação sobre sua irmã parece incompleta e deixa a sensação de que alguma forma ela poderia estar ligada à dona Josefa.

No que diz respeito à ordenação das falas, notamos que existe uma tentativa de pontuar alguns assuntos através da construção de blocos argumentativos. Quase sempre esses blocos são desenvolvidos por dona Josefa e os outros personagens apenas atestam seus relatos. Os blocos procuram avançar partindo da construção de dona Josefa como parteira, erveira, o surgimento do povoado e dona Josefa como representante da comunidade. Entretanto, como não existe uma minúcia na seleção das falas, alguns pontos são constantemente retomados, quase sempre com o objetivo de reafirmar a importância do papel de dona Josefa no povoado da Serra da Guia.

Verificamos que grande parte do documentário se constitui de entrevistas em um formato tradicional, com o entrevistado sentado e com o olhar direcionado para a câmera. Essa formalidade é quebrada apenas em um trecho em que dona Josefa caminha por seu quintal e explica o uso de suas ervas. Neste momento, além da mudança de assunto e de ambiente é possível perceber uma maior desenvoltura e naturalidade na fala de dona Josefa, talvez, ocasionada pelo formato mais livre de entrevista.

**FIGURA 32: MUDANÇA DA ENTREVISTA EM DONA JOSEFA: A GUIA DA SERRA**



Fonte: Frames retirados do documentário Dona Josefa: A guia da serra.

A voz textual do documentário também se constitui com a ajuda de uma música folclórica e uma oração que são enunciadas por dona Josefa. Esses elementos são usados como *off* e em conjunto com imagens de cobertura para criar tanto um momento de respiro entre uma entrevista e outra, como pontuar uma

mudança de assunto. Através da utilização desses elementos também é possível observar a construção de uma característica individual de dona Josefa, seu sincretismo religioso. A oração expõe seu catolicismo e a canção remete aos cantos dos ex-escravos que se refugiaram no quilombo da Serra da Guia e deram origem ao povoado. A imagem noturna do interior da casa de dona Josefa, na qual ela realiza uma benção em um dos moradores do povoado, reforça essa característica.

**FIGURA 33: IMAGENS INTEGRADAS EM DONA JOSEFA: A GUIA DA SERRA**



Fonte: Frames retirados do documentário Dona Josefa: A guia da serra.

Ainda em relação às imagens de cobertura, verificamos que algumas se constituem de tomadas em direto produzidas para integrar o documentário e outras aparentemente foram capturadas de forma autônoma, durante a recepção de visitas à casa de dona Josefa. As imagens encenadas são de dona Josefa andando por seu quintal e também dela com seu marido sentados no alpendre de sua casa. O intuito das imagens encenadas é demonstrar a vida simples e calma na Serra da Guia. Já as imagens autônomas procuram enfatizar a busca da comunidade pelos conhecimentos, ervas e orações de dona Josefa. Outras imagens são utilizadas para ilustrar as reivindicações feitas por dona Josefa para a melhoria da comunidade. O emprego dessas imagens auxiliam na visualização do que é dito, agindo como uma espécie de comprovação.

**FIGURA 34: IMAGENS DAS REIVINDICAÇÕES EM DONA JOSEFA: A GUIA DA SERRA**



Fonte: Frames retirados do documentário Dona Josefa: A guia da serra.

Em relação ao som do documentário, podemos dizer que ele se constitui

basicamente do som ambiente advindo das entrevistas. O cantar do galo, o latir do cachorro e até mesmo o vento batendo no microfone ajudam na construção da paisagem sonora do local ao reconstruir o ambiente retratado. Apesar do galo não estar presente no campo imagético o som produzido por ele nos faz compreender o universo em que vive dona Josefa, a tranquilidade e calma da Serra da Guia.

A trilha musical é usada apenas em dois momentos, na abertura do documentário, em conjunto com uma imagem em plano aberto da Serra da Guia; e no encerramento, com a aparição dos créditos finais. A música da abertura é uma música instrumental de flauta misturada a sons da natureza e se encerra no início da primeira fala de dona Josefa. Então, já nesta primeira inserção musical é possível identificar a ideia de calma que o documentário procura construir para o local.

A música de encerramento usa um trecho da canção *A oração e o combate* que faz referência à força da mulher. A utilização dessa música no encerramento do documentário demonstra uma tentativa de pontuar que dona Josefa é uma mulher forte, uma característica que procurou ser criada ao longo do documentário.

Em relação às transições notamos uma certa falta de critério em seu emprego, pois algumas vezes são usadas para tornar os cortes menos perceptíveis nas entrevistas, outras para suavizar a entrada e saída das imagens de cobertura. Mas nem sempre essa lógica é obedecida existindo muitos cortes secos, tanto entre os trechos da entrevista, quanto na entrada e saída das imagens de cobertura.

O que podemos observar de forma mais geral sobre o documentário *Dona Josefa: A guia da serra* é que ele não consegue selecionar os elementos para que a temática consiga se desenvolver com clareza, o que prejudica a compreensão final dos argumentos. A ordenação tenta uma aproximação das falas selecionadas através pontos temáticos, mas essas falas não conseguem ser concatenadas de maneira clara. Os personagens secundários se apresentam de maneira comprobatória, assim como as imagens, que são usadas para clarificar alguns dos relatos, ou seja, acrescentar informações que permitam contextualizar do que se fala, ou seja ligações meramente ilustrativa.



### 3.7. REZOU À FAMÍLIA E FOI AO CINEMA

O documentário *Rezou à família e foi ao cinema*, realizado para homenagear o ator sergipano Orlando Vieira, é o premiado em 3º lugar na mostra de 2012. O filme é o resultado de uma das oficinas realizadas pelo Núcleo de Produção Digital Orlando Vieira (NPDOV) e foi produzido, dirigido e editado pelos próprios alunos, com a orientação de Anderson Craveiro, ministrante da oficina<sup>55</sup>, ou seja, o documentário tem toda sua produção financiada pelo Núcleo.

Ao analisarmos a estruturação do *Rezou à família e foi ao cinema* percebemos que elementos como a entrevista, o material de arquivo, a encenação e a trilha musical se articulam para reconstruir a biografia do ator, redesenhando o espaço e o tempo através de associações que geram ideias e sentimentos. O documentário também explora imagens emblemáticas do estado, a exemplo do Mosteiro de São Cristóvão, da Fazenda Escola em Itaporanga D'Ajuda e do auditório do Instituto Geográfico de Sergipe, na tentativa de construir uma associação com o passado.

No entanto, em relação à construção da voz textual, observamos que o documentário se estrutura a partir da entrevista de um único personagem, que fala de si mesmo. Isto é, *Rezou à família e foi ao cinema* elabora sua narrativa através do olhar de Orlando Vieira, que conta a história de sua própria vida. Apesar de se basear na entrevista e apresentar uma continuidade cronológica dos fatos, o documentário também explora a combinação da entrevista com outros sons e imagens para a criação de sensações e características da personalidade do entrevistado por meio de sugestão.

O documentário tem início com Orlando Vieira recitando no palco do auditório do Instituto Geográfico de Sergipe um trecho do poema *Ambição*, do poeta sergipano Mário Jorge. O poema fala dos anseios de uma vida – “*verdade, calor, liberdade...*”, em seguida é inserida uma imagem de paisagem junto com uma trilha musical, que combinadas geram a ideia de um caminho a ser seguido e a sensação de expectativa. Sendo assim, observamos que a criação dessa sequência já pontua alguns traços que serão explorados em todo o documentário, como o viés poético e

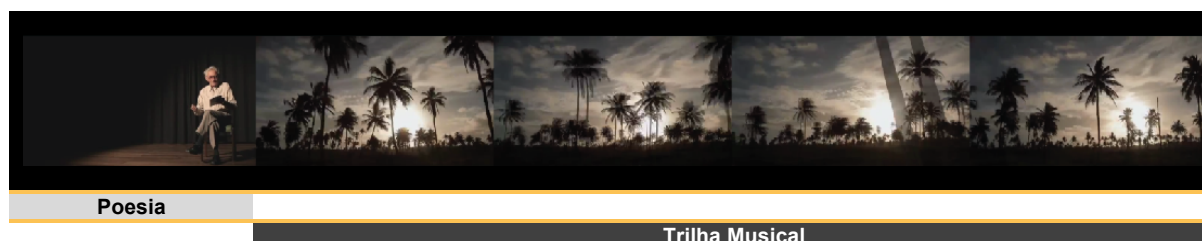
---

<sup>55</sup>Rezou à família e foi ao cinema é o segundo filme produzido por alunos do NPD Orlando Vieira a ser premiado pela Mostra Sergipana de Curtas. No ano de 2011, a ficção *Do outro lado do rio* foi agraciado com o primeiro lugar da mostra.



também a produção de sentimentos.

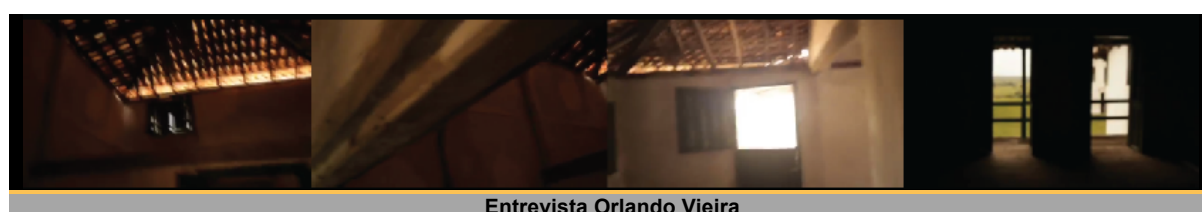
**FIGURA 35: SEQUÊNCIA INICIAL EM REZOU À FAMÍLIA E FOI AO CINEMA**



Fonte: Frames retirados do documentário Rezou à família e foi ao cinema.

Logo após essa sequência, o personagem faz uma apresentação direta, e logo em seguida, começa a contar sua história de vida, que avança linearmente: onde nasceu, como foi a infância no seminário, a chegada em Aracaju, a ida para Recife, o início no teatro, a ditadura, a volta para Aracaju e o trabalho com o cinema. Esses relatos são interlaçados com poesias, imagens encenadas, material de arquivo e trilha musical, que acrescentam um tom subjetivo na elaboração dos relatos da vida do ator.

**FIGURA 36: CONSTRUÇÃO DO PASSADO EM REZOU À FAMÍLIA E FOI AO CINEMA**

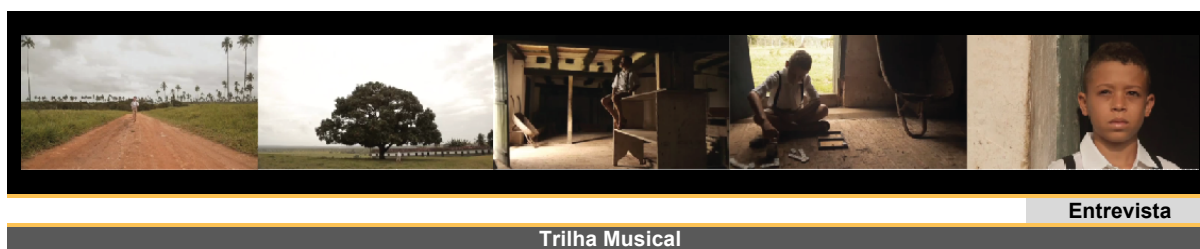


Fonte: Frames retirados do documentário Rezou à família e foi ao cinema.

Esse tipo de construção já fica evidente durante a sequência de apresentação de Orlando Vieira, onde conta a história de sua infância, a perda de seus pais, a ida para o seminário e sua necessidade de, mais tarde, conhecer o mundo. Inicialmente a imagem e o áudio da entrevista são usados em sincronismo. Desta forma, é possível identificar que o entrevistado se encontra sentado no local da plateia, diferente do início do documentário, em que declama a poesia no palco. Mas logo em seguida, a imagem da entrevista é substituída por imagens do interior de uma casa e o relato do ator permanece em *off*. A inserção dessas imagens ajuda a evocar um passado através da associação com os relatos da entrevista.

A próxima sequência continua a desenvolver a idealização do passado. A entrevista é interrompida e se inicia uma dramatização da infância de Orlando Vieira. A estruturação dessa sequência é elaborada com as seguintes cenas: um menino correndo em um estrada de terra com roupas que remetem ao começo do século XX; o menino andando por uma fazenda; depois sentado dentro de um cômodo com o olhar perdido no horizonte; brincando sozinho de dominó; e num plano fechado, mais uma vez, o menino olhando para o horizonte na porta de um cômodo. Uma trilha instrumental de violinos, em um tom melancólico, acompanha essas imagens. Então, notamos que através da forma de ordenação é criada uma combinação desses elementos imagéticos e sonoros que ajudam a produzir a ideia de infância vivida pelo personagem. Essa construção também gera a noção da solidão que permeou essa fase da vida do ator.

**FIGURA 37: DRAMATIZAÇÃO DO PASSADO EM REZOU À FAMÍLIA E FOI AO CINEMA**



Fonte: Frames retirados do documentário Rezou à família e foi ao cinema.

A entrevista é retomada ainda em *off* e a dramatização continua para criar uma elipse de espaço, que transporta o menino para um novo local. Em um primeiro momento, é exposta a cena do menino brincando de costas para a porta, então é possível perceber que a imagem do exterior do cômodo é um campo; logo depois, num corte seco é inserido um close do menino já na porta com o olhar perdido no horizonte; em seguida, um plano aberto do menino de costa para a câmera olhando para fora. No entanto, a última imagem revela que o exterior do cômodo é um mosteiro e não mais o campo. Essa ordenação brinca com a aparente lógica espacial das cenas para revelar um novo cenário, que acompanha o que está sendo relatado por Orlando Vieira em *off* na entrevista.

**FIGURA 38: MUDANÇA DE ESPAÇO EM REZOU À FAMÍLIA E FOI AO CINEMA**

Fonte: Frames retirados do documentário Rezou à família e foi ao cinema.

Outro tipo de elipse utilizada neste trecho do documentário é a temporal, com o intuito de construir o envelhecimento de Orlando Vieira. Nesse trecho a elipse temporal é utilizada de duas formas distintas: em um primeiro momento por meio da fusão de duas cenas: primeiro de uma criança correndo para o mosteiro e logo depois outra de um adolescente indo na mesma direção. A fusão mostra o crescimento do menino, que deixa a vida na fazenda para receber uma educação religiosa.

**FIGURA 39: PRIMEIRA FASE DO ENVELHECIMENTO EM REZOU À FAMÍLIA E FOI AO CINEMA**

Fonte: Frames retirados do documentário Rezou à família e foi ao cinema.

O segundo momento desse amadurecimento do personagem é construído com a utilização da cena do adolescente entrando no mosteiro e outra de Orlando Vieira saindo. Essa construção leva a concluir que o menino se transformou em um homem que sente a necessidade de seguir novos caminhos.

**FIGURA 40: SEGUNDA FASE DO ENVELHECIMENTO EM REZOU À FAMÍLIA E FOI AO CINEMA**

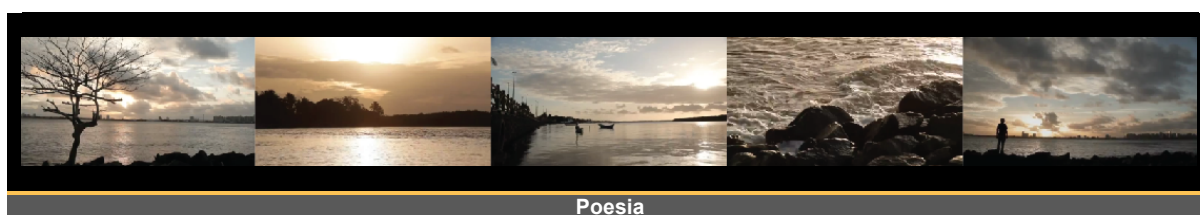


Fonte: Frames retirados do documentário Rezou à família e foi ao cinema.

Em *Rezou à família e foi ao cinema* ainda é possível observar o uso intensivo da poesia, que através do tom subjetivo, intercala as fases da vida do ator. Ela também indica uma transformação, algo que modifica o modo de Orlando Vieira ver o mundo. Sendo assim, as poesias são utilizadas no documentário para gerar uma espécie de costura entre os ciclos da vida do entrevistado. Normalmente é utilizada com imagens de cobertura, como no trecho que o ator declama em *off* o texto *Crônicas de Aracaju*, do jornalista Cleomar Brandi. A combinação do texto com as imagens anuncia a próxima etapa da vida de Orlando Vieira, neste caso, sua chegada à cidade de Aracaju. A associação entre palavra e imagem nos trechos da poesia permite que se idealize supostas impressões que são creditadas como a visão do entrevistado. Enquanto a poesia é recitada imagens de paisagens da cidade vão sendo apresentadas, assim as características relatadas no textos se associam com as imagens, geram a ideia de que são os aspectos do que vemos, ou sejam criam uma personalidade para a cidade.

Quem te conhece menina, sabe guardar com jeito cúmplice de parceiro a beleza que tu nos oferece, passeando pelos teus caminhos, viajando pelas tuas curvas, banhando-se em tuas águas, é como se resgatasse de ti a beleza dos gestos dos homens simples. (Crônicas de Aracaju, Cleomar Brandi).

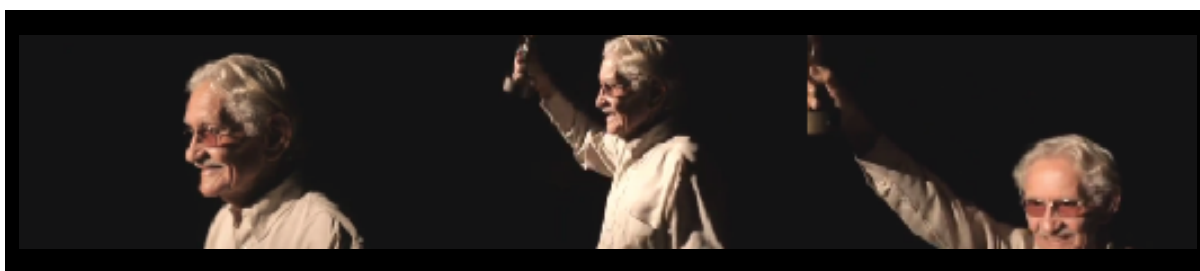
**FIGURA 41: MUDANÇA DE FASE EM REZOU À FAMÍLIA E FOI AO CINEMA**



Fonte: Frames retirados do documentário Rezou à família e foi ao cinema.

As imagens integradas também são usadas no documentário para quebrar sequências verborrágicas. Normalmente elas são imagens de Orlando Vieira na cidade Histórica de São Cristóvão, que mostram ruas e vielas com arquiteturas coloniais. Diferente das imagens usadas em conjunto com a poesia, essas imagens não constroem associações subjetivas. Além das imagens da cidade de São Cristóvão, o documentário também utiliza algumas encenações de Orlando Vieira no palco, mas com finalidade diferente. Enquanto as imagens de São Cristóvão são usadas para romper o ritmo verborrágico de algumas sequências, as imagens encenadas são usadas para ilustrar os momentos que o entrevistado fala de si como ator. Desta forma, a descrição feita pela entrevista ganha ainda mais força.

**FIGURA 42: ENCENAÇÃO EM REZOU À FAMÍLIA E FOI AO CINEMA**



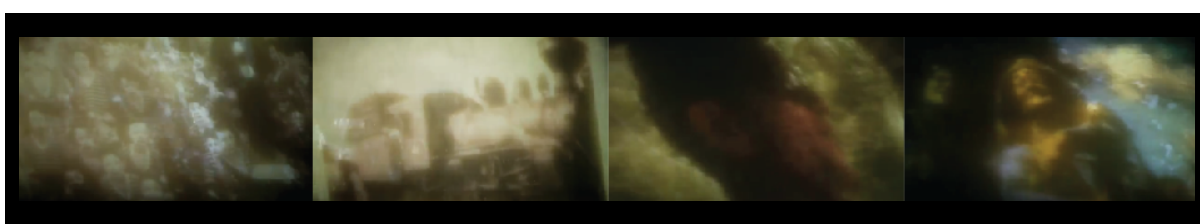
Fonte: Frames retirados do documentário *Rezou à família e foi ao cinema*.

A encenação construída é usada no documentário no momento em que Orlando Vieira conta sua experiência no filme *O Sargento Getúlio* (1983) de Hermano Pena. Para descrever esse momento, o ator reencena um dos trechos do filme no qual contracenou com o ator Lima Duarte. No documentário esse momento se configura como uma espécie de exemplo do potencial artístico do ator. Entretanto, quebra a lógica da estruturação e ordenação da entrevista, que se constitui em grande parte de momentos em que o entrevistado se localiza na plateia do teatro. Esse momento modifica o espaço e o ritmo que estava sendo impresso no documentário.

Ainda observando a utilização da imagem pela montagem, é possível notar que em *Rezou à família e foi ao cinema* o material de arquivo não foi utilizado de forma convencional. Muitas vezes ele é empregado para ilustrar algo ou algum fato do passado. O procedimento de ressignificação sofrido pelas imagens de arquivo no documentário se inicia com a modificação na forma da captação do material. As

imagens são projetadas na água do mar e recapturadas pela câmera como imagens integradas, ou seja, produzidas para o documentário. Nesse processo, elas adquirem novas nuances e são transformadas em algo novo. Mas apesar da nova forma, elas ainda mantêm um certo indício do que foram antes. Então, ao se unirem a água do mar, as imagens adquirem uma aparência turva e essa falta de nitidez é usada no documentário para remeter à ideia de memória, ou seja, recordações que nunca são totalmente claras.

**FIGURA 44: IMAGENS DE ARQUIVO EM REZOU À FAMÍLIA E FOI AO CINEMA**



Fonte: Frames retirados do documentário *Rezou à família e foi ao cinema*.

A trilha musical é empregada em diversos momentos do documentário e exerce um papel fundamental na construção das relações emocionais. A trilha foi elaborada pela Orquestra Sinfônica de Sergipe especialmente para o documentário e procura criar uma ligação com as imagens para guiar e intensificar o tom de cada momento descrito pelo entrevistado.

O documentário ainda utiliza uma cartela, mas diferente de outros documentários ela não é usada para diminuir a necessidade de construir informações através da seleção e ordenação das falas. Em *Rezou à família e foi ao cinema*, a cartela é colocada no final do documentário para pontuar dados quantitativos, números de prêmios, participações em filmes, desta forma destaca os feitos do entrevistado.

Após um suposto encerramento, onde é apresentada a cartela e em seguida o título do documentário, são inseridas novas falas do ator. Essa sequência final é uma espécie de epílogo e serve para esclarecer, ainda mais, quem é o sujeito Orlando Vieira. No epílogo, trechos desconexos da entrevista são jogados, aparentemente soltos, mostrando traços da personalidade do ator que estavam nas entrelinhas das falas anteriores, aproximando-o ainda mais do espectador. Essas são falas que não se enquadram dentro do primeiro momento narrativo, que optou

por uma estruturação cronológica linear. Essas falas deixam claro que ele ainda tem resquícios do convento, que acredita na humanidade e na vida, ou seja, uma construção mais íntima de quem é Orlando Vieira.

A montagem de *Rezou à família e foi ao cinema* procurou evidenciar os argumentos através de uma linearidade cronológica dos fatos, entretanto, utilizou a associação de diversos elementos como trilha musical e imagem para criar sentimentos e ideias. Podemos dizer que *Rezou à família e foi ao cinema* utiliza a entrevista como base narrativa mas usa o material de arquivo, encenação, trilha musical e poesia para criar ideias e sensações. A combinação realizada pela montagem desses elementos proporciona sugestões que vão se reforçando com os relatos de Orlando Vieira.

### 3.8. CAIXA D'ÁGUA – QUI LOMBO É ESSE?

O documentário *Caixa d'Água – Qui Lombo é esse?* (2012), da realizadora Everlane Moraes, conta a história da comunidade quilombola que surge na cidade de Aracaju por volta de 1930. Denominada inicialmente como Maloca, mais tarde, com a construção de um reservatório na região, passa a ser conhecida também como Caixa d'Água. O filme que foi produzido graças ao financiamento do Edital de Apoio a Produções Audiovisuais Digitais de Curta Metragem, realizado pela Secretaria de Cultura do Estado de Sergipe contemplou mais quatro curtas entre ficções e documentários.

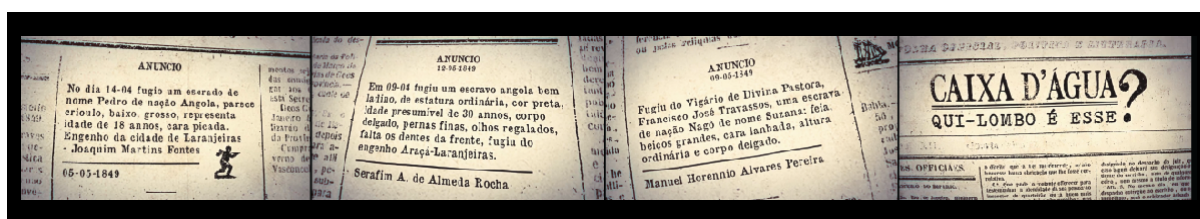
Ao observar o modo de estruturação da narrativa pela montagem no documentário podemos dizer que *Caixa d'Água – Qui Lombo é esse?* é um filme que utiliza a combinação de fragmentos de vozes combinadas, ou utilizadas em camadas, com o material de arquivo, animação, trilha musical, encenação e a entrevista. Isto é, o documentário se baseia em diversas entrevistas que giram em torno de uma temática que são ordenadas em sobreposição e somadas a outros elementos cria mediações de fatos históricos a ordenação da entrevista explora os fragmentos da memória dos moradores da comunidade para realizar um resgate histórico de um dos poucos quilombos urbanos existentes no país.

Notamos que *Caixa d'Água – Qui Lombo é esse?* também se constitui de



fragmentos de sons ambientes, efeitos sonoros que geram uma fluidez entre a troca de imagens ou mesmo entre a justaposição das diversas vozes. Os elementos sonoros se combinam para criar um ambiente homogêneo. Essa relação é perceptível logo na abertura, onde informações textuais são expostas de forma fragmentada e combinadas com os outros elementos para produzir uma ideia. Sendo assim, a associação entre o material de arquivo, recursos gráficos, trilha musical e efeitos sonoros da abertura visam apresentar dados que apontam inicialmente para a discussão da temática abordada, mas que durante o desenvolvimento do documentário vão se juntando a outras informações para gerar uma voz única.

**FIGURA 45: ABERTURA EM CAIXA D'ÁGUA – QUI LOMBO É ESSE?**



Fonte: Frames retirados do documentário Caixa D'Água – Qui Lombo é esse?

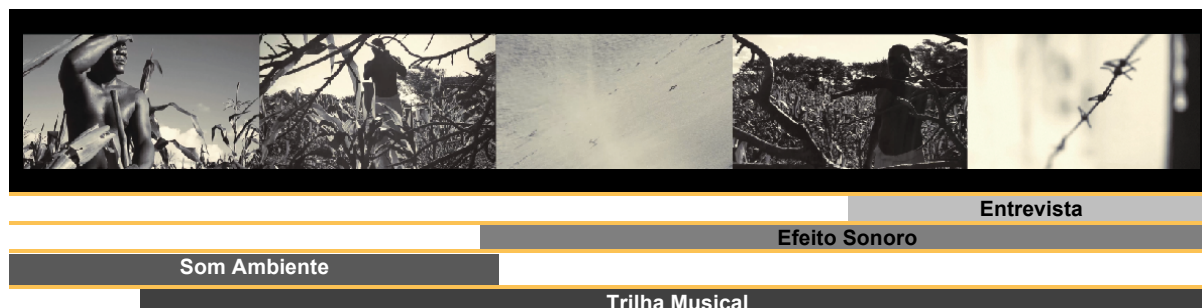
Já na abertura do documentário é possível perceber uma estruturação complexa, na qual o material de arquivo sofre a intervenção de recursos gráficos para destacar dados do passado. No entanto, através da inserção desse material em um novo contexto ocorre uma ressignificação do conteúdo que provoca uma reflexão e modifica seu significado. A substituição do título do jornal pelo do documentário ajuda a reforçar esse novo sentido, apontando para informações chave que promovem o desenvolvimento das sequências seguintes.

Em *Caixa d'Água – Qui lombo é esse?* a entrevista é utilizada totalmente em *off*, ou seja, dissociada de sua imagem original, o que impossibilita a identificação dos entrevistados. Os fragmentos das entrevistas são ordenados para se conectarem e ampliarem a concepção do que já foi abordado, permitindo o avanço da temática. A forma de ordenação das entrevistas, que muitas vezes são sobrepostas umas às outras, gera ecos que criam a unicidade de voz para a comunidade. Em alguns momentos, porém, estes geram um tipo de conflito, pois nem sempre as vozes ecoam na mesma direção, evidenciando a própria fragilidade



da memória.

**FIGURA 46: ENCENAÇÃO DO PASSADO EM CAIXA D'ÁGUA – QUI LOMBO É ESSE?**



Fonte: Frames retirados do documentário Caixa D'Água – Qui Lombo é esse?

Podemos dizer que a organização da entrevista avança se justapondo para criar questionamentos sobre os temas que permeiam a existência da comunidade: a descendência escrava, a falta de estrutura básica, seu desenvolvimento e o sentimento de pertencimento. Portanto, logo após a abertura são inseridas imagens e sons que se unem para sugerir uma ideia de passado. Em preto e branco, imagens encenadas de um homem negro na lavoura são justapostas com imagens abstratas e criam concepções sobre a escravidão. As imagens ainda se conectam ao som ambiente, efeitos sonoros e trilha musical para recriar o local e o período retratado. A ideia de memória é criada com a inserção do som de um projetor, ou seja, o som sugere que o documentário funcione como a apresentação das memórias do passado daquela comunidade.

A sequência segue com inserção de um *off* que relata como foi recebida a notícia sobre a abolição da escravatura, tema amplificado pela encenação, sons ambientes e efeitos sonoros. Primeiro é apresentada uma cena do homem em pé, nela é possível enxergar uma igreja ao fundo; depois é inserido um contra *plongée* do homem com um rosário; e por fim uma cena da mão do homem abandonando o rosário e ao fundo a igreja. Os sons que compõem essa sequência se fundem com o *off* das entrevistas, mas é possível identificar um canto e os ruídos do som ambiente. Então, notamos que essa sequência tenta elaborar a ideia de liberdade e de busca de suas origens após a abolição.

**FIGURA 47: CRIAÇÃO DA IDEIA DE ABOLIÇÃO EM CAIXA D'ÁGUA – QUI LOMBO É ESSE?**



Fonte: Frames retirados do documentário Caixa D'Água – Qui Lombo é esse?

A estruturação dessa sequência continua com imagens do homem caminhando com uma enxada no ombro, o *off* recomeça e em seguida temos a utilização de uma imagem colorida do rosto de um senhor. A próxima cena é da projeção de imagem de arquivo feita sobre o corpo de um homem. Ao associar essas imagens ao som ambiente e efeitos sonoros com as sobreposições das vozes das entrevistas cria-se uma idealização de que a escravidão está impressa nos corpos dos moradores da Maloca.

**FIGURA 48: IMPRESSÃO DA ESCRAVIDÃO EM CAIXA D'ÁGUA – QUI LOMBO É ESSE?**



Fonte: Frames retirados do documentário Caixa D'Água – Qui Lombo é esse?

Essa sequência também gera uma compreensão de passagem de tempo, o homem jovem dá lugar ao idoso, o qual traz as recordações do tempo, que ainda está presente em seu corpo. A passagem de tempo também pode ser observada pela modificação na coloração das imagens. O passado é representado por imagens em preto e branco, enquanto o tempo presente se mostra em cores. Esse tipo de construção, em que os materiais de arquivo são projetados em corpos, são

utilizados para idealizar que as memórias do passado estão internalizadas na comunidade e são empregadas em diversos momentos do documentário, normalmente para intensificar o que está sendo dito pela entrevista.

Outro tipo de construção é a que utiliza a união de vozes sobrepostas, nem sempre concordantes, para criar um argumento. Esse artifício pode ser encontrado no trecho que explica a configuração urbana da comunidade. Nesta sequência, as falas são constantemente sobrepostas e criam ecos. Em um primeiro momento parece haver uma conformidade das vozes sobre a existência de um “cemitério para anjos”<sup>56</sup>. Alguns depoimentos afirmam que ele existiu no local onde se construiu a caixa d’água, e que mais tarde se transforma no Centro de Criatividade. Outras vozes se sobrepõem e se chocam com essas afirmações, então, o confronto entre elas cria uma terceira voz, que induz a uma reflexão sobre as verdades geradas a partir das certezas e incertezas daqueles que constituem a memória da Maloca.

As imagens dessa sequência compreendem, além das imagens de arquivo projetadas nos corpos de homens e mulheres, a justaposição de closes de diversos moradores da comunidade e também uma animação. Os closes mostram os traços e as nuances dos rostos e do sincretismo religioso daqueles que formam a comunidade; as projeções criam sensações e reflexões; a animação ambienta espacialmente o local exposto pelos relatos.

**FIGURA 49: SOBREPOSIÇÃO DAS VOZES EM CAIXA D’ÁGUA – QUI LOMBO É ESSE?**



Fonte: Frames retirados do documentário Caixa D’Água – Qui Lombo é esse?

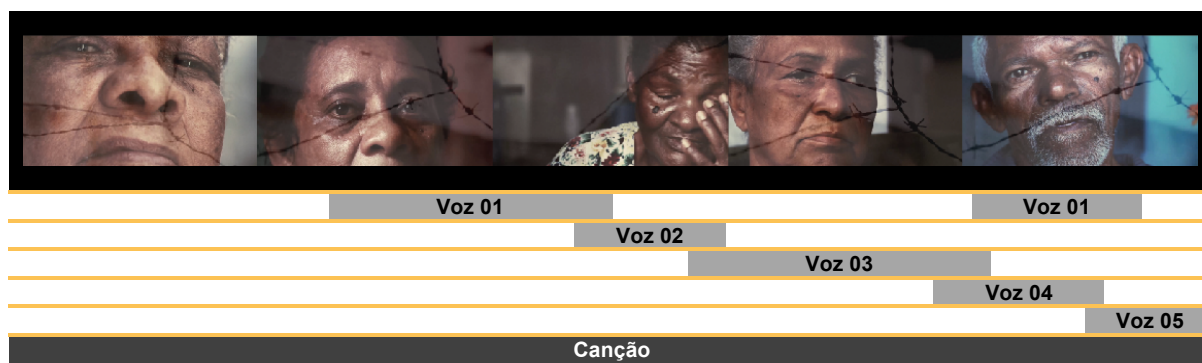
No entanto, todo o entendimento dessa sequência só é possível pela combinação de todos esses elementos, que ainda se unem com o *off* da entrevista,

<sup>56</sup> Termo utilizado para designar o lugar onde se sepultam crianças mortas até os sete anos de idade. Consideradas anjos por ainda não terem adquirido maldade.

sons ambientes, efeitos sonoros e uma canção executada por uma das moradoras. Os sons criados pela mistura entre som ambiente, efeitos sonoros e a canção ritmam e reforçam as informações apresentadas tanto nas imagens quanto nas falas.

Essa sequência continua abordando a desigualdade sofrida pela comunidade. Os relatos tratam da questão do cemitério, mas são acrescentados outros dados, tais como o porquê do cemitério existir naquela região. Enquanto cada relato inclui uma informação adicional sobre situações que envolvem o cemitério, as imagens das projeções se justapõem com imagens de closes dos moradores da comunidade em fusão com a imagem de um arame. Essa sequência enfatiza a persistência da segregação do passado.

**FIGURA 50: IMPRESSÃO DA SEGREGAÇÃO EM CAIXA D'ÁGUA – QUI LOMBO É ESSE?**

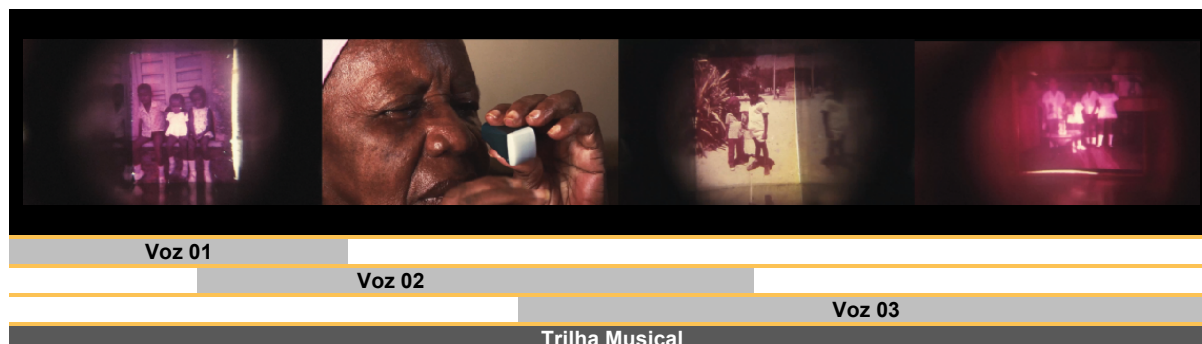


Fonte: Frames retirados do documentário Caixa D'Água – Qui Lombo é esse?

Caixa d'Água Qui Lombo é esse utiliza as imagens de arquivo de forma muito variada, algumas vezes, elas se incorporam em parte da imagem integrada, como quadros pendurados nas paredes e fotografias mostradas pelo moradores. Outras vezes, são apenas justapostas entre outras imagens ou ainda buscam uma gerar uma continuidade, como por exemplo a da mulher que olha por um monóculo fotográfico e em seguida são apresentadas imagens de arquivo como se fossem o olhar subjetivo dessa mulher. Nessa construção com as imagens de arquivo, o que se observa é uma manipulação do entendimento do espectador, que passa a entender que as fotografias são memória, recordações de um tempo e espaço que já não estão mais lá. Ao mesmo tempo serve para mostrar a modificação do espaço da comunidade, uma transformação que ocorre na estrutura física da localidade. Esse entendimento associado aos questionamentos anteriores leva a reflexões sobre a

falta de transformações em outros campos como o da igualdade racial.

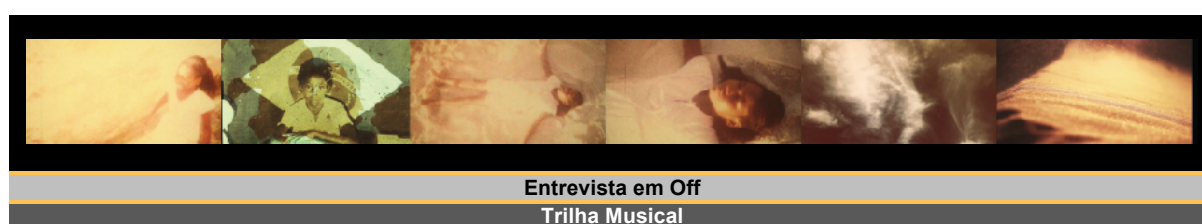
**FIGURA 51: OLHAR SUBJETIVO EM CAIXA D'ÁGUA – QUI LOMBO É ESSE?**



Fonte: Frames retirados do documentário Caixa D'Água – Qui Lombo é esse?

Algumas imagens do documentário foram gravadas em Super8 para reforçar o tempo decorrido, em outras são aplicadas texturas, para criar essa aparência desgastada. Esses recursos se unem aos relatos, sons e imagens de arquivo para construir uma ideia ou uma sensação. Podemos citar como exemplo de utilização desse artifício na abordagem da infância na comunidade e mais uma vez temos a modificação na cor do documentário para ajudar na construção de um entendimento de passado.

**FIGURA 52: ENCENAÇÃO DA INFÂNCIA EM CAIXA D'ÁGUA – QUI LOMBO É ESSE?**



Fonte: Frames retirados do documentário Caixa D'Água – Qui Lombo é esse?

A lógica estrutural de sobreposição dos elementos, utilizada em grande parte do documentário, só é quebrada com as inserções das imagens de arquivo do músico Wellington Santos<sup>57</sup>, conhecido como Irmão. Essa inserção provoca um deslocamento da imagem, do som e do espaço, modifica o ritmo do documentário e causa um certo estranhamento no espectador. Este é o único momento em que se pode visualizar quem profere o relato no documentário. No entanto, o depoimento de

<sup>57</sup>O artista mais conhecido como Irmão, morador já falecido da Maloca, foi um dos expoentes da música sergipana na década de 1980 e também é tio da diretora Everlane Moraes.

Wellington Santos é justaposto com outras imagens para pontuar a importância cultural e religiosa da Maloca, que se constitui como parte da cultura do estado.

**FIGURA 53: QUEBRA DA LÓGICA DA SOBREPOSIÇÃO**



Fonte: Frames retirados do documentário Caixa D'Água – Qui Lombo é esse?

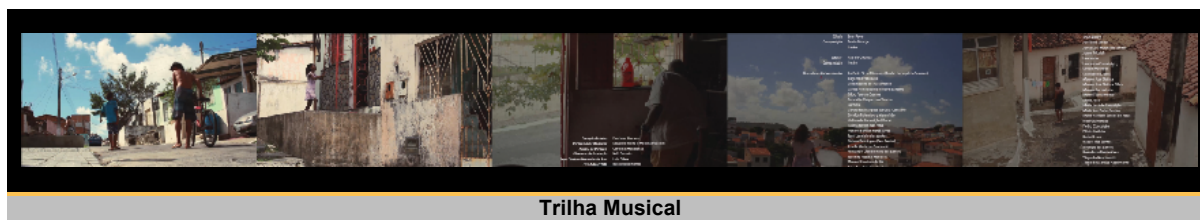
A trilha musical é empregada como pano de fundo em quase todo o documentário, porém no trecho final ela é usada de forma diferente, enquanto nos outros momentos ela se soma e se mistura aos outros sons para auxiliar na construção de ideias, no momento final ela é utilizada sozinha, isto é, ela é o único som da banda sonora e se comporta como parte da voz textual do documentário. As imagens utilizadas nessa sequência evidenciam as características físicas do povo da Maloca e associadas a voz textual da música evocam uma busca pelo reconhecimento racial e social.

Só o povo tem o novo / tem o sopro / tem o troco /  
 Só o povo pinga o copo / Xinga o porco / vinga o corpo  
 Só o povo sabe o jogo / possui o fogo / vive o bobo  
 Só o povo da raça / da cachaça / da desgraça  
 Só o povo sem truque / do muque / do batuque  
 O povo sem sol / sem lençol / do futebol  
 Só o povo do sobrevivente / sobrevivente / super-resistente  
 Só o povo sem dentes / inconscientes / é semente  
 Só o povo que é problema ao invés de ser a gema do sistema  
 Só o povo sente a ferida / sofre a vida / que a saída  
 Só o povo da raça / da cachaça / da desgraça

O documentário se encerra com outra música de Wellington Santos, desta vez para descrever o bairro Cirurgia, onde se encontra a Maloca. Enquanto os créditos sobem, é possível visualizar de forma mais ampla aspectos da comunidade. Os planos desse momento são mais abertos e mostram um certa movimentação do cotidiano, diferente dos planos usados nos outros momentos do documentário que mostravam detalhes, texturas e particularidades da Maloca ou dos seus moradores.



FIGURA 54: REVELAÇÃO DA MALOCA



Fonte: Frames retirados do documentário Caixa D'Água – Qui Lombo é esse?

A montagem de *Caixa d'Água Qui Lombo é esse?* usa a seleção de fragmentos de entrevistas e os organiza para criar uma reflexão sobre a origem da comunidade Maloca. Os argumentos muitas vezes são usados em sobreposição para criar ecos e gerar uma visão geral da comunidade, como se todas as vozes convergissem em uma só. Muitas vezes as imagens também são sobrepostas e ajudam a criar sensações e reflexões sobre o que é dito pela voz textual. Os sons são usados durante todo o documentário e intensificam as sensações, recriam ambientes e em alguns momentos criam ritmo para os cortes.

### 3.9. A MÃO QUE BORDA

O documentário *A Mão que Borda* (2012) dirigido pela realizadora Caroline Mendonça traz uma discussão sobre a prática do bordado na cidade de Cedro de São João, interior de Sergipe. Em seu primeiro filme a diretora busca recriar o universo das bordadeiras, através do uso de entrevistas e imagens integradas, ou seja, que foram produzidas para o documentário. O filme também possui trilha sonora original, composta pelo músico sergipano Muskito. Premiado em 3º lugar no ano de 2013 pela mostra sergipana, foi um dos projetos contemplados pelo Edital do Programa Mais Cultura – Microprojetos Rio São Francisco<sup>58</sup> que tinha o objetivo de fomentar projetos artísticos e culturais das regiões da bacia do Rio São Francisco.

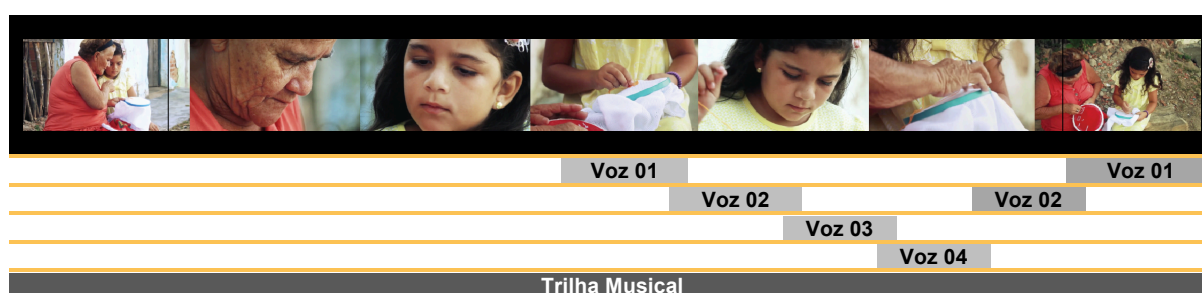
Ao analisarmos sua estruturação operacional, notamos que o documentário

<sup>58</sup>Esse projeto foi a continuidade do programa Mais Cultura que estimulou através de editais às artes nas regiões do Semiárido e da Amazônia Legal. O projeto Microprojetos Rio São Francisco teve a iniciativa da Funarte/Ministério da Cultura em parceria com o Ministério do Meio Ambiente, Codefasf e Ministério da Integração Nacional com objetivo de fomentar e incentivar artistas, produtores, grupos, expressões e projetos artísticos e culturais nos 504 municípios dos estados de Minas Gerais, Alagoas, Bahia, Goiás, Sergipe e Pernambuco. Os 1.050 projetos foram contemplados com prêmios de R\$ 15 mil cada.

se baseia na entrevista de diversas personagens para abordar uma temática comum. O filme emprega o uso da entrevista de duas formas distintas: em alguns momentos através do recorte de diversas falas que se complementam, isto é, são selecionados trechos das entrevistas que se unem para formar uma ideia; em outros um único trecho expõe uma afirmação que é defendida e reiterada por outras falas com o objetivo de confirmar o que já foi dito e impulsionar a narrativa para um desfecho, o que algumas vezes cria uma repetição dando uma certa impressão de redundância.

A síntese obtida através da fragmentação das falas pode ser observada logo no início do documentário, que começa com imagens de uma senhora ensinando uma criança bordar. Os planos se aproximam da ação e das expressões das personagens, então, em *off* são inseridos relatos curtos de várias bordadeiras que especificam a idade que aprenderam a bordar. Nesse primeiro momento não é possível identificar as bordadeiras. Esse anonimato e ausência de individualização reforça a semelhança das personagens, que se complementa pela afinidade entre seus relatos. Esse efeito não apenas contribui para certificar as histórias, oferecendo uma sensação de veracidade, mas principalmente de sugerir a noção de tradição, justamente pela repetição que compõe o conceito de hábito, na forma do ensino-aprendizagem do bordado naquela região.

**FIGURA 55: CRIAÇÃO DA IDEIA ATRAVÉS DA FRAGMENTAÇÃO DAS FALAS**



Fonte: Frames retirados do documentário A mão que borda.

Esta primeira sequência é uma espécie de introdução que se soma a uma nova sequência para avançar com a temática. A segunda sequência se configura como uma espécie de apresentação das entrevistadas, onde elas descrevem como cada uma começou a bordar. Inicialmente as falas são apresentadas em *off* cobertas com imagens de detalhes das suas atividades diárias. No entanto, o documentário



não sustenta esse tipo de ordenação que se altera entre uma entrevistada e outra.

**FIGURA 56: INTRODUÇÃO DAS PERSONAGENS EM A MÃO QUE BORDA**



Fonte: Frames retirados do documentário A mão que borda.

Notamos que a estruturação dos argumentos em *A mão que borda* muitas vezes se constitui através da soma das imagens com as falas fragmentadas, normalmente para sintetizar um ponto de vista. No documentário é possível observar o uso dessa estratégia em diversos momentos, por exemplo, além da abertura a sequência da apresentação da cidade de Cedro de São João. Nessa construção os relatos de diversas bordadeiras são utilizados em *off* e ordenados para que cada voz adicione uma nova informação sobre a cidade. As imagens integradas mostram as paisagens, a movimentação na cidade, a arquitetura e as pessoas. Desta forma, também acrescentam informações, mas que não são as mesmas dos relatos. Assim, a combinação entre o que é mostrado e o que é dito evoca uma idealização da cidade de Cedro de São João.

**FIGURA 57: IDEALIZAÇÃO DA CIDADE DE CEDRO DE SÃO JOÃO**



Fonte: Frames retirados do documentário A mão que borda.

A outra forma de emprego da entrevista no documentário se dá através da construção de um argumento a partir da afirmação de uma única personagem que é reforçada pela confirmação de outras. A comprovação do argumento se dá pelo acréscimo de uma nova informação, normalmente alguma experiência pessoal da próxima entrevistada. Desta maneira as nuances de cada experiência se somam para fortalecer a primeira informação. Essa forma de estruturação pode ser

observada no trecho de elaboração do resgate histórico da atividade do bordado na cidade. Sendo assim, o relato de uma única bordadeira é utilizado como base argumentativa, isto é, a fala faz uma colocação sobre o surgimento do bordado na cidade e uma próxima bordadeira acrescenta novas informações que dão veracidade à fala anterior.

Em relação ao uso da imagem, podemos dizer que muitas vezes ela é utilizada no documentário para acrescentar informações inéditas aos relatos, criando associações com o que está sendo dito. Observamos essa utilização na sequência que aborda a prática do bordado por toda uma geração. Enquanto a fala em *off* de uma das bordadeiras explica o cotidiano da família, são apresentados em um plano longo e fechado detalhes de mulheres de várias gerações bordando. Em seguida, um plano fechado detalha uma mão masculina e o rosto de um homem costurando uma rede de pesca. O plano seguinte é aberto e nele é possível enxergar a grande quantidade de mulheres, nesta mesma cena também é possível observar a presença de homens, mas sentados do lado oposto ao das mulheres. Então, ao relacionar a voz textual com as imagens compreende-se que o bordado é uma atividade designada às mulheres e a pesca aos homens, ou seja, gera-se a idealização da divisão do trabalho por gênero na comunidade.

**FIGURA 58: FUNÇÕES A PARTIR DO GÊNERO EM A MÃO QUE BORDA**



Fonte: Frames retirados do documentário A mão que borda.

Em alguns momentos, no entanto, as imagens são usadas de forma meramente ilustrativa para detalhar alguém ou alguma coisa. Podemos apontar esse tipo de emprego das imagens no momento que uma bordadeira se refere a outra e uma imagem é inserida para mostrar de quem ela fala; ou mesmo no trecho que outra bordadeira cita quais utensílios são necessários para a prática do bordado.

FIGURA 59: SEQUÊNCIA DE ILUSTRAÇÃO EM A MÃO QUE BORDA



Fonte: Frames retirados do documentário A mão que borda.

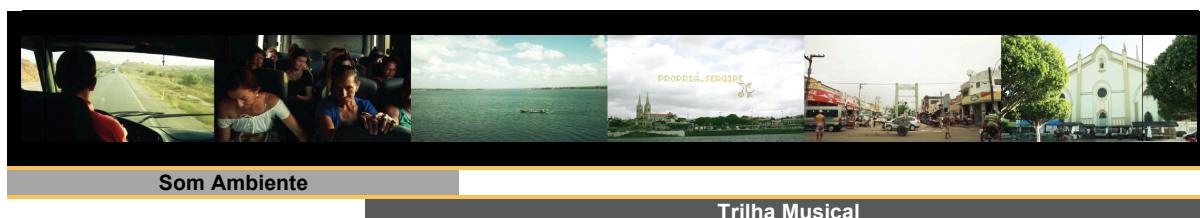
Porém, o documentário também apresenta uma forma mais elaborada de ilustração como na construção de uma das etapas do bordado. Em um primeiro momento a entrevistada descreve todas as etapas. Logo depois é inserida uma sequência de imagens e sons ambiente que recriam uma das fases, denominada como passar goma. É possível verificar que a função dessa construção é ilustrar o relato anterior, mas ao mesmo tempo ela também acrescenta detalhes e que causam uma ampliação da percepção das dificuldades dessa fase do bordado.

A imagem também é utilizada no documentário para criar representação de algo dito em um relato. Por exemplo, no depoimento que descreve a última etapa do bordado (a de passar ferro), uma bordadeira conta que começou a atividade de passadeira aos 20 anos e que a função é transferida de mãe para filha. No entanto, quando ela ainda era criança trabalhava fazendo “bico” e que os ganhos com a atividade permitiam que ela tivesse roupa e sapato. No primeiro momento do relato as imagens usadas são para ilustrar a bordadeira e sua família, mas depois do fim do seu depoimento são inseridas imagens de uma menina fazendo crochê - “bico”. Então, essas imagens criam uma ideia do passado da entrevistada, ou seja, uma representação da infância da bordadeira.

**FIGURA 60: REPRESENTAÇÃO DA INFÂNCIA EM A MÃO QUE BORDA**

Fonte: Frames retirados do documentário A mão que borda.

No documentário, as imagens ainda são usadas em conjunto com a trilha musical para construir uma nova localidade. A construção desse novo espaço tem a finalidade de demonstrar através das imagens um fato que será abordado por um relato posterior. Então as imagens buscam criar uma transição entre a cidade de Cedro de São João, onde os bordados são feitos, para a cidade de Propriá, onde comumente os bordados são comercializados, para antecipar a problematização que será gerada pelos próximos relatos. Nesta sequência a trilha musical que impõe o ritmo dos cortes e cria dinamismo a sequência.

**FIGURA 61: CONSTRUÇÃO DE UM NOVO ESPAÇO EM A MÃO QUE BORDA**

Fonte: Frames retirados do documentário A mão que borda.

A trilha musical também utilizada durante o trecho final do filme, enquanto as vozes expõem as questões sobre o atravessamento e a desvalorização das artesãs a trilha intensifica as falas e cria uma atmosfera de encerramento. Porém, seu emprego se dá de forma diferente. Nesse trecho a intenção é produzir emoções que se intensificam até o momento final. As imagens e a trilha utilizadas criam conexões com o que já foi relatado ao apresentar características do universo local, ampliando o entendimento do cotidiano na cidade de Cedro de São João.

**FIGURA 62: CONSTRUÇÃO DO UNIVERSO LOCAL EM A MÃO QUE BORDA**

Fonte: Frames retirados do documentário *A mão que borda*.

Através da análise da montagem de *A mão que borda* é possível perceber que o emprego dos elementos busca sugerir que Cedro de São João é um centro tradicional do bordado, mas que apesar disto a falta de reconhecimento e incentivo ameaça a continuidade dessa tradição. Para elaborar sua narrativa o documentário usa a seleção das entrevistas de diversas bordadeiras, em alguns momentos as falas são fragmentadas em frases curtas para criar a ideia de que uma única voz relata um fato ou ainda um fragmento de entrevista acrescenta uma informação que passa a ser desenvolvida por outras entrevistadas. As imagens se somam aos sons ambientes para construir espaços e ilustrar situações que estão relatadas pelas vozes. Já a música contribui para gerar ou intensificar sensações e também dar ritmo aos cortes, principalmente na sequência final do documentário, em que a música aponta para um encerramento, enquanto as falas apontam possíveis soluções para a produção do bordado em Cedro de São João.

### 3.10. O MURO É O MEIO

O documentário *O muro é o meio* (2013) aborda os conflitos socioculturais através das intervenções do grafite e das pichações realizadas dentro do campus universitário de São Cristóvão na Universidade Federal de Sergipe (UFS). O título busca criar um paralelo com o famoso *slogan* “o meio é a mensagem”, do teórico canadense Marshall MacLuhan<sup>59</sup>. O filme que foi premiado em 2º lugar na mostra competitiva de 2013 é o resultado do projeto de conclusão da graduação em Audiovisual do diretor Eudaldo Monção Júnior. Para sua produção o filme contou com uma equipe de estudantes e apoio do Departamento de Comunicação Social da

<sup>59</sup>A expressão “o meio é a mensagem” procura mostrar que o tipo de mídia é um importante elemento dentro do processo comunicacional.



UFS, também da Fundação Municipal de Cultura e Turismo de Aracaju - Funcaju, Núcleo de Produção Digital Orlando Vieira, Cacimba de Cinema Vídeo, Estúdio Copacabana e Gráfica Imprima.

Em relação à organização da voz textual, observamos que *O muro é o meio* se apoia em diversas entrevistas que giram em torno de uma temática. Além do depoimento de diversos entrevistados que possuem uma convivência com o tema, o documentário também emprega a fala de uma especialista, a pesquisadora em Sociedade e Cultura Germana Araújo. Seu desenvolvimento narrativo procura selecionar e ordenar as falas para que elas apontem questionamentos sobre a postura da reitoria em relação às manifestações como as pichações que ocorrem dentro do campus de São Cristóvão. O intuito da ordenação é avançar para possíveis resposta e criar soluções para as indagações lançadas.

Ao observamos a estruturação dos depoimentos notamos que tanto a seleção quanto a ordenação das falas não sustentam um mesmo eixo argumentativo, melhor dizendo, as falas constantemente fogem do centro da discussão proposta pelo documentário, ou seja, muitas vezes o foco deixa de ser a pichação como forma de intervenção comunicacional no campus da Universidade para se tornar a ocupação da Reitoria.

**FIGURA 63 - CONTRASTE ENTRE AS LOCAÇÕES**



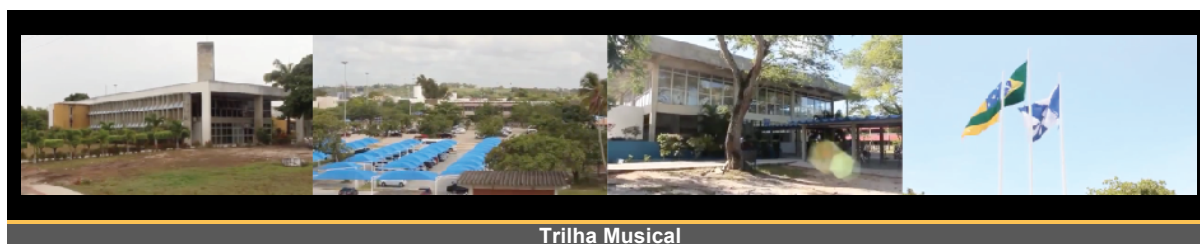
Fonte: Frames retirados do documentário *O muro é o meio*.

O documentário tem início com uma discussão sobre o porquê pichar e a diferença entre grafite e pichação. Essas falas são uma espécie de introdução ao assunto que será abordado e que continua se desenvolvendo logo após imagens de uma pichação revelar o título do documentário. O prosseguimento da temática tem continuidade com a participação da especialista, que pontua que a sociedade enxerga a pichação como um ato transgressor. A inserção da especialista modifica o

espaço no qual o restante do documentário se desenvolve, o que promove uma quebra visual.

As falas introdutórias são interrompidas com imagens de uma pessoa pichando e trilha sonora, que quebram o ritmo da argumentação anterior para dar início a uma nova sequência argumentativa. As imagens revelam o espaço a que se referem os depoimentos anteriores. Há um deslocamento do eixo argumentativo para a ocupação ocorrida na Reitoria da universidade em prol da moradia estudantil dos alunos do *campus* de Laranjeiras. Nesta nova sequência, o material de arquivo é utilizado em justaposição com as falas. Há uma sugestão de ligação entre as reivindicações dos alunos com o ato de pichar, mas as falas selecionadas e a ordenação não deixam muito claro esse ponto, pois as informações não estão completas ou não são claras.

**FIGURA 64: REVELAÇÃO DO ESPAÇO EM O MURO É O MEIO**



Fonte: Frames retirados do documentário O muro é o meio.

Na sequência posterior, as falas continuam a tratar das reivindicações que são feitas através das pichações dentro da universidade, e novamente o material de arquivo é utilizado, mas dessa vez para criar um desfecho para a ocupação. O assunto passa a ser a visão dos estudantes quanto às pichações, ou seja, como elas os impactam em seu dia-a-dia. Mais uma vez, as falas oscilam para a ocupação, agora para relatar as benfeitorias adquiridas com ela. O que observamos é uma dificuldade em articular as entrevistas em torno de um eixo argumentativo de forma clara. Isto porque, muitas vezes o foco flutua entre dois temas cujo ponto de encontro é negligenciado, gerando confusão. A falta de clareza também é criada pelo excesso de informação, isto é, uma abundância de trechos que não tratam propriamente do tema. São informações que poderiam ser excluídas sem causar prejuízo à linha argumentativa proposta, tornando-a mais direta e clara.

Esse excesso de informação aparece, por exemplo, no trecho em que o

estudante Estevão Andrantos fala de como se deu a ocupação. Todo um passo-a-passo do dia é relatado, na tentativa de contextualizar a intervenção nas obras expostas no salão da reitoria. Após toda uma explicação, o entrevistado faz uma afirmação: “decidimos ocupar”. Essa declaração poderia levar a um próximo ponto do documentário, isto é, a um vídeo feito no dia da ocupação. No entanto, a fala do estudante se volta aos objetos que foram levados para ocupação, ou seja, adiciona informações que se distanciam ainda mais do ponto de partida, provocando uma fuga do tema e prejudicando a fluidez e clareza da relação com as pichações.

Em um segundo momento, o documentário tenta se voltar para as problematizações que envolvem as pichações, questionando a falta de legitimação do ato, já que é uma alternativa para comunicar assuntos que os meios oficiais não abordam. Mais uma vez, é utilizada a fala da especialista, desta vez para caracterizar a pichação como um mecanismo de discussão e debate. O documentário emprega a entrevista da pesquisadora Germana Araújo para dar credibilidade e relevância à ideia de muro como meio. Suas inserções são ordenadas para reforçar colocações já feitas por outras falas, e sua autoridade de especialista imprime uma legitimidade, uma espécie de aval para as ações relatadas no documentário.

Mas novamente o documentário desvia o foco narrativo, desta vez para abordar um fato ocorrido no campus da universidade – o assassinato da funcionária Daniela Bispo no Restaurante Universitário (RESUN). O que percebemos é que tais fugas da temática podem ser interpretadas como uma tentativa de explicar os porquês da pichação, ou seja, o documentário busca demonstrar que o picho ocorre para que a voz dos alunos seja ouvida. Mas a falta de hierarquização entre as falas gera ambiguidade e uma sensação de desorientação acerca da real temática do documentário, se as ocupações ou as pichações.

Em relação ao emprego das imagens, notamos que elas são utilizadas para ilustrar ou comprovar algo de que se fala, como, por exemplo, quando os depoimentos do início do documentário ainda pontuam as diferenças entre pichar e grafitar, e as imagens expostas seguem os relatos e mostram exatamente o que é um e o que é o outro no momento em que se fala.



**FIGURA 65: IMAGENS COMO ILUSTRAÇÃO EM O MURO É O MEIO**

Fonte: Frames retirados do documentário O muro é o meio.

As imagens também são usadas no documentário para introduzir um lugar ou mesmo um personagem. Normalmente, são inseridas antes de que se fale sobre o local ou que o da identificação do personagem. Podemos exemplificar com o momento em que a entrevistada Bárbara Nascimento fala da ocupação. Ainda durante sua fala são inseridas imagens da Reitoria da UFS e em seguida imagens de uma pessoa andando na universidade. Observamos que as imagens da Reitoria ilustram o local do qual se fala, mas a imagem do estudante antecipa a participação do próximo personagem.

**FIGURA 66: ANTECIPAÇÃO DO PERSONAGEM EM O MURO É O MEIO**

Fonte: Frames retirados do documentário O muro é o meio.

Em relação ao material de arquivo, podemos dizer que ele é empregado de duas maneiras no documentário: como forma de ilustrar o que os relatos dizem; e como elemento que acrescenta informações já mencionadas nas falas mas de maneira mais coesa, ou seja, é utilizado para explicar e comprovar um dado. Notamos o uso do material de arquivo desta maneira no momento que uma matéria de jornal é inserida no documentário. A fala anterior à reportagem é da pesquisadora e cita a morte de funcionária do Restaurante Universitário (RESUN) como o tipo de informação que as pichações trazem para os muros da universidade. Logo após essa fala é inserido um trecho de uma matéria do jornal local para explicar o

ocorrido. O que podemos observar é que o material de arquivo (a matéria jornalística) é utilizada como ilustração das informações da pesquisadora.

A trilha musical é usada em momentos pontuais, como na inserção do título e no encerramento do documentário. Na abertura essa trilha é apenas uma frase, no caso o nome do documentário, e separa uma introdução do assunto da sua problematização, ou seja, a música é usada para chamar a atenção para a temática que se pretende abordar. No encerramento a trilha é empregada como parte da voz textual e aborda pontos sobre a pichação, o direito de comunicação e faz uma crítica à universidade e a sociedade de forma geral. A música no encerramento do documentário é uma síntese da problematização proposta pelo documentário, no entanto, formula com maior clareza pontos sobre a descriminalização da pichação e como ela se configura como forma de protesto social.

A partir da análise notamos que o documentário *O muro é o meio* não consegue selecionar e ordenar as informações para que elas tratem com clareza a temática proposta, sendo assim os argumentos não se desenvolvem com fluidez, o que prejudica a compreensão do documentário. Afinal ele é sobre pichação ou sobre as manifestações ocorridas na UFS? Isto é, existe um desvio do ponto central, a pichação como protesto, para as manifestações, ocasionada por uma seleção falha que introduz dados desnecessário à argumentação. As imagens não se associam para criar ideias ou sentimentos e são usadas basicamente para clarificar o que se fala, algumas vezes de forma comprobatória.

### 3.11. CONFLITOS E ABISMOS

Em seu segundo filme *Conflitos e Abismos – a expressão da condição humana* (2014) a diretora Everlane Moraes mistura animação, encenação, trilha musical, material de arquivo, efeitos sonoros e a narração para demonstrar a visão do artista plástico José Everton Santos em relação às suas próprias obras. O filme financiado pelo segundo Edital de Apoio a Produção de Obras Audiovisuais de Curta Metragem da Secretaria de Cultura de Sergipe é premiado em 2º lugar na mostra competitiva de 2015.

Em relação à sua estruturação, notamos que a argumentação se sustenta

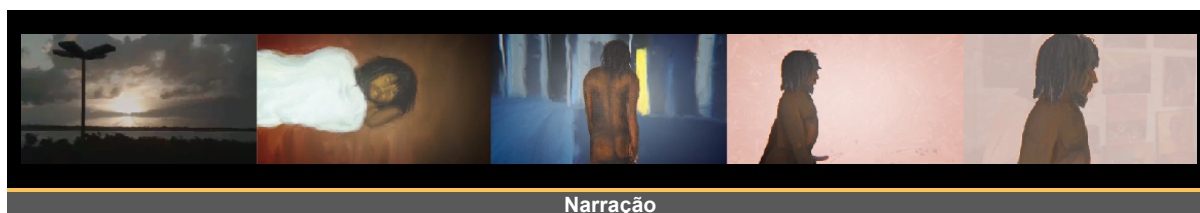
através da narração, que explica as imagens apresentadas. Ao mesmo tempo a combinação entre a narração e as imagens produz questionamentos e reflexões, mas sempre induzidos pela voz textual. Entretanto para reconstruir o olhar de José Everton Moraes sobre sua obra, a diretora compilou uma entrevista, sintetizou e transcreveu os pensamentos do artista, para que posteriormente ele executasse a narração. O documentário privilegia a narração para expor a percepção do artista sobre as coisas e o mundo, quais são suas crenças e como ele enxerga a humanidade.

Em documentários onde existe um texto pré-estabelecido, como em *Conflitos e Abismos*, o papel da montagem na construção da voz textual é pensar o tempo das falas, seus silêncios e como articulá-la com as imagens. O tempo entre uma fala e outra é importante para o ritmo que o documentário deseja estabelecer e também o tempo de exposição e assimilação das informações. Entretanto, *Conflitos e Abismos* poucas vezes contempla os silêncios, fazendo com que exista um grande fluxo de informações que nem sempre conseguem ser assimiladas, o que prejudica a empatia com os sentimentos e as preocupações expostas pelo locutor. Também é possível que a transcrição da entrevista realizada para sintetizar os pensamentos do artista tenha tornado a narração artificial, com pouca profundidade emocional, distanciando o locutor do espectador.

Em *Conflitos e Abismos*, percebemos que a narrativa cria força com a união entre a narração e outros elementos, principalmente por meio de ideias associativas, geradas através da combinação da animação, encenação e imagens do mundo histórico. No entanto, é preciso atentar para alguns pontos em relação à animação: o primeiro é que as animações em *Conflitos e Abismos* são reconstruções de materiais de arquivo, no caso, as obras do pintor José Everton Santos; em segundo que essas obras são descontextualizadas para construir um novo discurso, ou seja, apenas fragmentos da obra são apresentados nas animações; em terceiro, em uma obra de arte, tal como a pintura, o tempo de observação é determinado pelo espectador, já nessa reconfiguração o tempo é determinado por uma escolha da montagem. Sendo assim, a primeira sequência do documentário já demonstra a elaboração de uma ideia através da união de vários elementos. Enquanto a narração explica a crença em um ser superior que rege todo o universo e o artista como um ser de força e sensibilidade diferenciada que produz mensagens através de seus

trabalhos, as imagens apresentam através de animações dos quadros o surgimento do artista. Então, ao observarmos a primeira sequência de *Conflitos e Abismos*, notamos que determinados trechos da obra de arte são animados e organizados para junto com a narração elaborar uma ideia de origem.

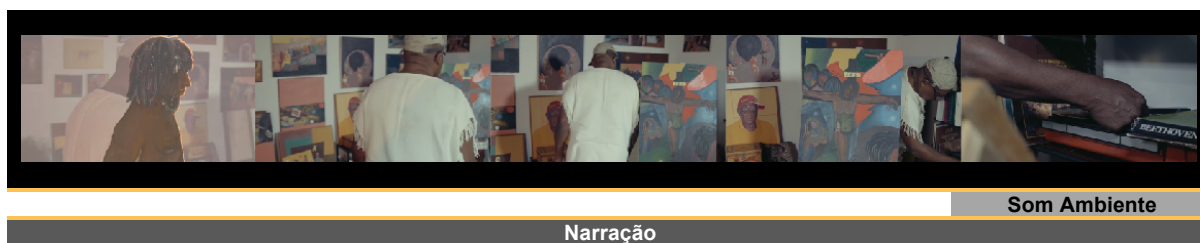
**FIGURA 67: IDEIA DE ORIGEM EM CONFLITOS E ABISMOS**



Fonte: Frames retirados do documentário Conflitos e Abismos – expressão da condição humana.

A ligação entre esta primeira sequência com a próxima é feita através de uma transição entre a animação e uma encenação do pintor em seu ateliê. A encenação é utilizada para finalizar a primeira sequência e também para revelar alguns detalhes do universo do artista. Nesta transição ocorre um choque entre os dois tipos de imagem: as animadas, que remetem ao subjetivo, isto é, à visão do pintor; e as integradas, que criam uma relação direta com o mundo, ou seja, suas inspirações e visões para a obra. Através das imagens do ateliê, também é possível identificar certas características do artista plástico, ou seja, a imagem acrescenta informações, referências que são agregadas à narrativa, tal como o gosto pela música clássica e uma percepção não fragmentada das obras.

**FIGURA 68: REVELAÇÃO DO REAL EM CONFLITOS E ABISMOS**

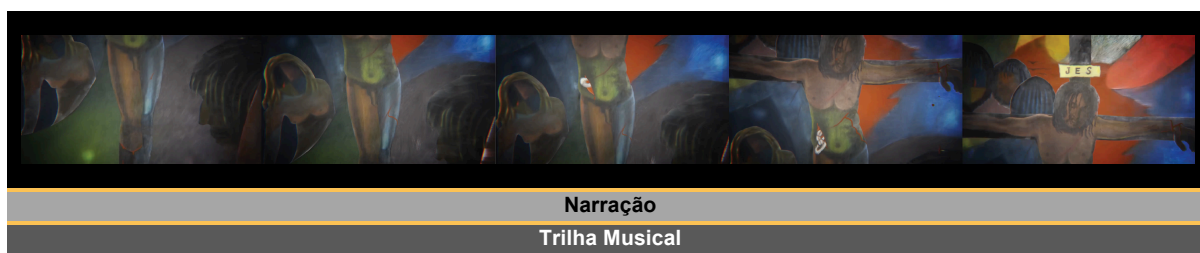


Fonte: Frames retirados do documentário Conflitos e Abismos – expressão da condição humana.

A próxima sequência é uma preparação ou uma justificativa para o desenvolvimento do documentário. Nela a narração relata as injustiças que o pintor diz que suas obras sofreram e como elas foram incompreendidas pela crítica. A

trilha musical, inserida para finalizar o momento anterior, dá início a essa sequência e ajuda a criar o tom melancólico necessário às declarações do artista. A animação é usada para dar movimento e chamar atenção para determinados pontos da obra, como a dilaceração do corpo crucificado.

**FIGURA 69: APLICAÇÃO DA ANIMAÇÃO PARA EVIDENCIAR DETALHES DA OBRA**



Fonte: Frames retirados do documentário Conflitos e Abismos – expressão da condição humana.

A partir desse momento a narração passa a explicar a produção das obras, então os elementos são usados para evidenciar o que é dito pela narração. Algumas vezes as imagens se apresentam de forma didática e apenas dão movimento ao que é narrado, como no trecho que explica a obra *A corrida noturna*. Tanto as imagens integradas quanto a animação do fragmento da obra são utilizados para que seja possível compreender a percepção do artista para a criação da obra, uma espécie de é assim que vi, foi assim que representei.

**FIGURA 70: EXPLICAÇÃO DA PERCEPÇÃO DO ARTISTA**

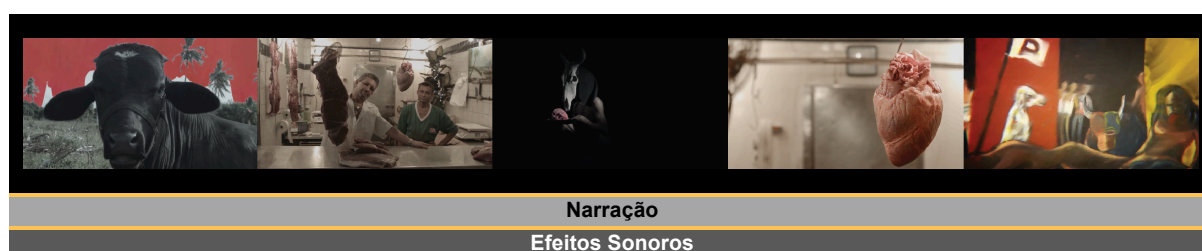


Fonte: Frames retirados do documentário Conflitos e Abismos – expressão da condição humana.

Em outros momentos as imagens são usadas em associação com o que é dito para gerar reflexão a partir, principalmente, do confronto entre as imagens. Podemos observar esse tipo de construção no trecho que a narração elabora uma ideia sobre o que é e o que não é racional. Para estruturar essa sequência são

usadas imagens integradas de um boi e de açougueiros, uma encenação de um homem mascarado segurando um coração de boi em uma bandeja, imagens animadas do fragmento de uma das obras e efeitos sonoros que correspondem a um mugido de boi que percorre todo o trecho. Todos os elementos se unem aos questionamentos criados pela narração, o choque entre o boi vivo e seus pedaços pendurados sendo ofertados por açougueiros e geram uma certa descrença na humanidade. Mas percebemos que é a voz textual que direciona a reflexão, ou seja, existe uma condução na forma de observar as imagens que cria uma conformidade, um alinhamento com a visão do artista. Observamos também que esse tipo de estruturação se repete diversas vezes no documentário.

**FIGURA71: CONDUÇÃO NA CRIAÇÃO DE QUESTIONAMENTOS**

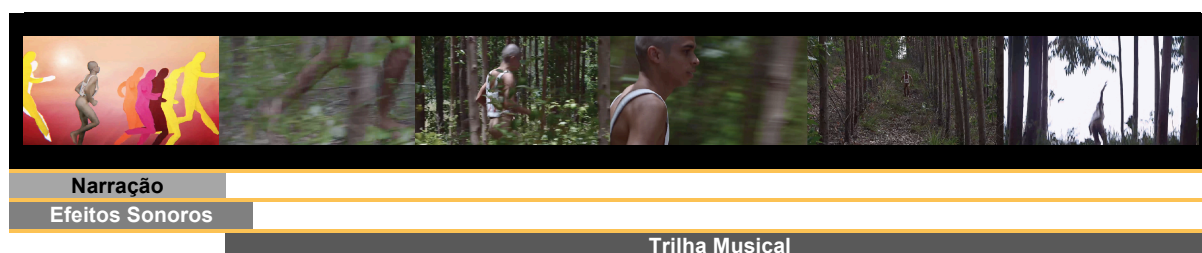


Fonte: Frames retirados do documentário Conflitos e Abismos – expressão da condição humana.

Normalmente no documentário, a combinação das imagens integradas, as encenações e as animações criam conexões entre real e abstrato e são usadas para defender ideais que estão sendo ou já foram apresentados pela narração. Podemos observar esse tipo de construção no trecho que o artista fala sobre as buscas humanas. Enquanto a narração aborda a caminhada à procura de um destino incerto, a animação do fragmento de um de seus quadros mostra figuras humanas correndo; a inserção de uma encenação se junta às figuras do quadro; em seguida são inseridas imagens encenadas do homem correndo por uma floresta e caindo em uma espécie de precipício; logo após imagens animadas de um outro fragmento do quadro mostra pessoas flutuando em um abismo. A partir do trecho da floresta não existe narração, apenas imagens e trilha musical. No entanto, a ideia de busca, abismo e seres que não encontram seu caminho se constrói através da narração do trecho anterior. Apesar de demonstrar em uma correspondência gráfica, podemos observar que as imagens não geram sensações, mas se estabelecem como uma de comprovação visual, explicam qual a visão do pintor para a constituição da obra.



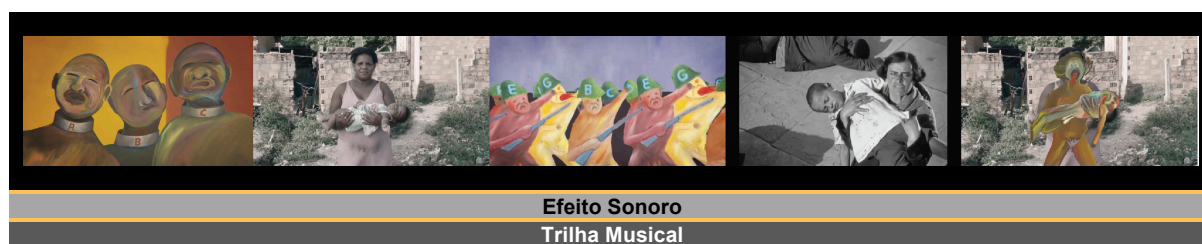
FIGURA 72: DEFESA DA IDEIA APRESENTADA NA NARRAÇÃO



Fonte: Frames retirados do documentário Conflitos e Abismos – expressão da condição humana.

Outro exemplo é o momento em que o artista fala sobre a decadência humana. Inicialmente essa construção se assemelha à citada anteriormente, mas diferente disto, quando a narração chega a uma conclusão é que se inicia uma combinação de imagens e trilha musical para reforçar a ideia já apresentada. Para isso, durante a narração são apresentadas imagens do mundo histórico justapostas com fragmentos animados de algumas obras, essas imagens criam conexões com o que está sendo dito, ou seja, ilustram a narração. Na sequência seguinte, imagens e sons (efeitos sonoros e trilha musical) interagem para criar a significação da miséria humana. Essa ideia apontada pelo narrador no trecho anterior é reforçada com combinações dos fragmentos da obra e logo após a inserção de novas animações, imagens do mundo, trilha musical, efeitos sonoros e um trecho do filme *Encouraçado Potemkin* (1925), de Eisenstein. A combinação desses elementos cria uma sequência que intensifica a construção anterior. Podemos perceber que cada imagem separada não consegue adquirir o sentido que elas exprimem ao serem combinadas, ou seja, a montagem através da ordenação as estruturam de modo que cada imagem modifique o sentido da anterior e a ligação de todas elas gere o discurso indicado anteriormente pela narração.

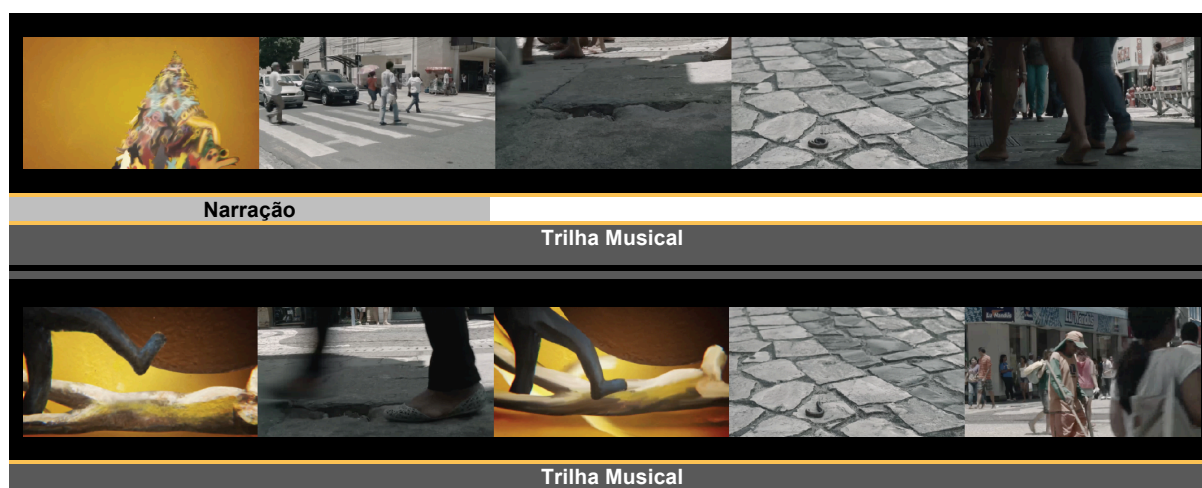
FIGURA 73: INTENSIFICAÇÃO DA IDEIA DEFENDIDA PELA NARRAÇÃO



Fonte: Frames retirados do documentário Conflitos e Abismos – expressão da condição humana.

Uma construção semelhante se dá no momento em que o artista fala sobre a feiura moral. Para retratar esse momento ele pinta homens empilhados e pisoteando uns aos outros. Depois dessa declaração, uma sequência de imagens integradas em conjunto com o hino nacional evocam a ideia de insignificância humana introduzida um pouco antes pela narração. Então, imagens do mundo, normais e com efeitos em *reverse*, são usadas para produzir a noção de uma sociedade indiferente, que anda em círculos, seres que são pisoteados uns pelos outros, mas que acreditam estar evoluindo. No entanto, diferente do momento descrito acima, onde as imagens se somam e incorporam os significados uma das outras para produzir um conceito. Neste momento a correspondência criada pelos múltiplos fragmentos se articulam abstratamente para corroborar com a ideia introduzida pela narração no momento anterior. As relações estabelecidas pelas repetições provocam sensações e tencionam o surgimento de significações, porém o sentido para as possíveis elaborações já foram indicados pelo narrador.

**FIGURA 74: CRIAÇÃO DA IDEIA DA INSIGNIFICÂNCIA HUMANA**



Fonte: Frames retirados do documentário Conflitos e Abismos – expressão da condição humana.

As imagens do ateliê se configuram como momentos em que é possível visualizar algumas obras por inteiro, já que na maioria do tempo elas aparecem fragmentadas. Já a trilha sonora utiliza a música clássica, os sons ambientes e os efeitos sonoros para intensificar as sensações descritas pela narração e ritmar os cortes, tal como na construção exemplificada acima da insignificância humana.



Ao analisar a montagem de *Conflitos e Abismos – a expressão da condição humana* é possível perceber que o emprego dos elementos busca uma associação para defender a percepção de mundo do narrador através dos diversos tipos de montagem. Nele encontramos um emprego variado dos elementos e das estratégias de montagem que se unem para defender o ponto de vista do artista plástico José Everton dos Santos.

## CONCLUSÃO

Ao abordar a montagem dos documentários sergipanos contemporâneos, essa pesquisa procura observar através dos aspectos processuais da montagem como as imagens e os sons são empregados para estruturar suas narrativas. Partimos do princípio de que os documentários se constituem de elementos imagéticos e sonoros para reapresentar o mundo, mas que os utilizam com determinadas diferenciações da ficção. A partir deste entendimento, procuramos perceber por meio da análise de processos operacionais e conceituais da montagem, como as imagens e os sons dos documentários sergipanos premiados na última década pelo *Festival Ibero Americano de Cinema de Sergipe – Curta-Se* estabelecem suas relações comunicativas. Para analisar a montagem decompomos os elementos e observamos os processos que compreendem operações técnicas, como cortar e justapor, ou seja, entender quais informações foram selecionadas e como foram ordenadas, para depois verificarmos qual tipo de percepção elas geram ao se associarem.

Portanto, verificamos que no documentário sergipano existe uma grande variação no uso dos elementos pela montagem e que eles se estruturam principalmente por meio da entrevista, imagens integradas, imagens de arquivo e trilha musical. Também notamos, que a entrevista é o meio mais comum de elaboração dos argumentos que se desenvolvem para responder um questionamento, na maioria das vezes através de uma continuidade lógica. Porém, apesar de um número considerável de documentários sergipanos contemporâneos ainda apresentarem essa forma de estruturação, observamos que alguns deles organizam os elementos imagéticos e sonoros para criar emoções e reflexões.

Para Spence e Navarro (2011), os documentários contemporâneos incorporam diversas formas de asserções e não procuram apenas informar, mas provocar pensamento e sensações. Em uma parcela dos documentários sergipanos analisados é possível observar algumas dessas características, como o abandono do uso dos elementos para evidenciar algo, isto é, indica que os documentários sergipanos contemporâneos passam a experienciar formas diferenciadas de incorporação dos elementos, numa tentativa de reflexibilidade, interatividade e criação de sentimentos.

Para observar tais modificações, nossa análise parte inicialmente do uso da voz textual e busca observar como as informações são selecionadas e organizadas no documentário. Depois tentamos perceber como elas se ligam as imagens/sons e com qual finalidade. Como nos atenta Nichols (2004) ,a introdução do som no cinema faz com que a entrevista se torne a principal forma de asserção do documentário, então notamos que o documentário sergipano da última década segue nesta direção e elabora seus argumentos através das entrevistas, evitando construções com a narração.

Também notamos que a grande maioria dos documentários analisados utilizam diversos depoimentos para defender uma temática única. Frequentemente, neste tipo de construção a montagem organiza os depoimentos de uma maneira em que o primeiro personagem introduz a temática que passa a ser desenvolvida em conjunto com outros personagens (GALVEZ, 2008). Este é o caso de *Estamos na Mussuca* de Livia Lessa, *Deu Bode* de Fátima Goes, *Vira-mundos* e *Você Conhece La Conga?* de Sérgio Borges, *O muro é o meio* de Eudaldo Monção Júnior e também *A mão que borda* de Caroline Mendonça. Nestes documentários uma primeira personagem problematiza ou introduz o assunto, a próxima personagem prossegue com um novo dado, que avança para um novo fato que continua a ser desenvolvido pelas próximas personagens. Apesar destes documentários utilizarem diversas entrevistas para defender uma temática, observamos que a forma de estruturação de cada um é distinta.

Enquanto *Estamos na Mussuca*, *Você conhece La Conga?*, *o Muro é o meio* e *A mão que borda* utilizam diversas vezes os mesmos entrevistados para construir suas narrativas, *Vira-mundos* e *Deu bode* utilizam a fala de cada entrevistado somente uma vez. Mas *Vira-mundos* ainda emprega a entrevista de forma cíclica, em que cada entrevistado começa o depoimento abordando o tema a partir do mesmo ponto e gera a unicidade a partir da repetição, ou seja, a semelhança dos relatos criam a ideia de veracidade do tema defendido. Já *Estamos na Mussuca*, *Você conhece Lá Conga?* e *O muro é o meio* usam especialistas para constituir suas narrativas. O especialista não tem uma conexão direta com a temática/objeto/sujeito documentado, ele apenas “tem um conhecimento sancionado, legitimado por instituições, tais como, universidades, organismos de investigação, etc.” (SPENCE E NAVARRO, 2011, p.62). Entretanto, em *Você conhece La Conga* o especialista é

utilizado para criar novas conjecturas, desafiar os outros relatos e produzir reflexão sobre as verdades relatadas pelos outros personagens. Em o *Muro é o Meio* e *Estamos na Mussuca* o especialista é utilizado para atestar o que é dito pelas outras entrevistas, como uma autoridade que valida a verdade.

O documentário *A Mão que Borda*, que também utiliza diversas vezes os entrevistados para construir sua narrativa, o faz fragmentando as vozes para construir uma ideia. Podemos perceber esse tipo de estruturação já na fala introdutória que explica como e quando se começa a bordar na cidade de Cedro de São João, ao invés de uma única personagem expor como isso ocorre e as outras acrescentarem informações para desenvolver a narrativa, a montagem une essas diversas vozes, quase as sobrepondo, assim elas se somam e apresentam um argumento único, como se apenas uma voz narrasse o fato.

Ainda com base em diversas entrevistas que giram em torno de uma temática temos o documentário *Caixa d'Água Qui Lombo é esse?* da Everlane Moraes, onde a estruturação das entrevistas se dá através da soma de várias falas que criam ecos e se transformam em uma ideia, conceito ou sentimento. Em *Caixa d'Água Qui Lombo é esse?* as entrevistas são utilizadas em *off*, ou seja, desagregada da sua imagem natural, não permitindo que se identifique quem profere os depoimentos, então, muitas vezes as falas são sobrepostas para criar ecos e gerar a ideia de verdade abstrata, pois não parte de fatos observáveis mais memórias e pressuposições de uma verdade<sup>60</sup>.

Alguns dos documentários sergipanos também usaram a entrevista de um único personagem para estruturarem suas narrativas, esse tipo de documentário normalmente possui cunho biográfico, em que o personagem é o assunto, ou centrado em um personagem que possui um conhecimento em particular em algo (GALVEZ, 2008). O *Arquivo de Ivan* é um exemplo deste último caso, apesar das intromissões do diretor, é a expertise de Ivan Valença que proporciona a base para a construção dos argumentos. Já *Rezou à família e foi ao cinema* e *Dona Josefa: A guia da Serra* se constituem como documentários biográficos, em que os

---

<sup>60</sup>Para Spence e Navarro (2011) o documentário apresenta diversos tipos de verdade. A verdade é resultado de circunstâncias de quem e como se olha para determinado fato. Ainda pode ser factual, aquela que é observável., ou seja que é comprovada através das imagens; elevada, quando parte de dados abstratos como a memória; e simbólica, quando advém de um fato reconhecido como verdade popular, como por exemplo uma lenda.

entrevistados falam de si mesmos e suas visões de mundo. No entanto, apesar de *Dona Josefa: A guia da Serra* centrar o discurso em um único personagem, utiliza outros dois personagens para atestar o que é dito. Mas diferente do que Galvez (2008) indica para o uso desse recurso, o documentário *Dona Josefa: A guia da Serra* não tem uma proposta auto-reflexiva, a personagem apenas evidência suas atividades afim de atestar sua importância para a comunidade.

Ainda em relação à utilização da voz textual, observamos que a narração é um recurso pouco utilizado no documentário contemporâneo sergipano, talvez por remeter ao documentário clássico. Mas de acordo com Galvez (2008) alguns documentários contemporâneos na América Latina vêm utilizando a narração como forma de apreciação subjetiva do mundo. Nos documentários sergipanos analisados, a narração foi usada apenas duas vezes em *Você conhece La Conga?* e *Conflitos e Abismos – a expressão da condição humana*. No entanto, em *Você conhece La Conga* o narrador é uma forma de ligação entre as entrevistas, geralmente narrando os textos das imagens dos cordéis que separam os blocos argumentativos das entrevistas. Porém, *Conflitos e Abismos* não utiliza a narração estilo voz de Deus ou mesmo como um informativo que precise ser validado pela entrevista, como em alguns documentários produzidos no ciclo Super8 ou pelo CEAV. Em *Conflitos e Abismos* a diretora compilou e transcreveu a entrevista concedida pelo personagem em um texto que foi posteriormente narrado por ele. Apesar da narração ser usada como recurso estilístico e combinada com outros elementos tanto sonoros quanto imagéticos para criar ideias e sensações, notamos que a intervenção da diretora não permite que ela seja totalmente subjetiva, pois não torna possível identificar até que ponto essa narração é auto-referencial.

Em nossa análise, essa observação inicial de como a voz textual é ordenada ajuda a perceber que, apesar da montagem dos documentários sergipanos se estruturarem de forma diferenciada, uma parte de seus documentários procura expor argumentos para defender uma visão particular e não criar uma reflexão sobre o mundo. Podemos dizer que a voz textual é pensada de forma mais reflexiva em *O Arquivo de Ivan*, *Rezou a Família e foi ao cinema*, *A mão que borda* e *Caixa d'Água – Qui Lombo é esse?*. Nestes documentários a voz textual procura criar associação com outros elementos para produzir ideias ou gerar sensações. Em *Conflitos e Abismos*, mais do que criar reflexão sobre o mundo, o que se pretende é explicar os

conceitos do artista plástico José Everton dos Santos para constituição de suas obras, porém através de construções abstratas de imagens do mundo, material de arquivo e animação de trechos de suas pinturas.

A partir do entendimento do uso das informações da voz textual na estruturação do documentário passamos a observar como as imagens se associam e com que intenção a montagem as articulam. Notamos que os documentários que usam a entrevista para expor e defender uma temática tendem a utilizar as imagens de forma ilustrativa ou comprobatória. Normalmente são imagens integradas ou mesmo de arquivo que demonstram detalhes do entrevistado, do seu universo ou ainda de circunstâncias do mundo ao qual se refere os depoimentos. Atentamos para esse tipo de utilização da imagem em *Estamos na Mussuca*, *Vira-mundos*, *Deu Bode*, *Dona Josefa: A guia da Serra*, *O muro é o meio* e em alguns trechos de *A mão que borda*. Nestes documentários a principal função da associação das imagens com a voz textual é demonstrar sobre o quê ou quem se fala. Nos documentários *Você conhece La Conga?*, *O arquivo de Ivan*, *Rezou à família e foi ao cinema*, *Caixa d'Água – Qui lombo é esse?*, *Conflitos e Abismos* e também em outros trechos de *A mão que borda* a imagem normalmente é utilizada para criar sentimentos, ideias ou reflexão, seja associada a voz textual ou a outros sons.

Em alguns destes documentários as imagens são usadas para recriar um tempo passado. Verificamos essa utilização em um trecho de *Você Conhece La Conga*, *A mão que borda*, *Caixa d'Água – Qui Lombo é esse?* e *Rezou à família e foi ao cinema*, mas apesar de todos produzirem uma ideia de passado cada um o faz de maneira diferente. Em *Você conhece La Conga* as imagens associadas ao som ambiente recriam o passado através de um *flashback* com uma encenação construída. O mesmo tipo de construção pode ser percebida no início de *Caixa d'Água – Qui Lombo é esse?*, onde a encenação construída se liga aos sons ambientes e trilha musical para criara referência do surgimento da comunidade Maloca. Em *Rezou à família e foi ao cinema* a construção do passado se dá de duas forma diferente: através da encenação construída e da associação de imagens integradas com a voz textual. O primeiro caso se assemelha com a construção feita no início de *Você conhece La Conga?* e *Caixa d'Água – Qui Lombo é esse?*, ou seja, através de uma encenação com roteiro, atores e alteração da coloração das imagens. O segundo se elabora com a ligação entre a imagem e voz textual, o

depoimento relata um fato do passado e as imagens procuram criar articulações que indiquem o tempo ao qual o relato se refere, isto é, as imagens só adquirem determinado sentido por se apoiarem nos relatos. Em *A Mão que Borda* o passado também é elaborado com a colaboração da voz textual, nele são usadas imagens de uma criança fazendo crochê para reproduzir a imagem da infância de uma das entrevistadas, no entanto, essa idealização só é possível por uma indicação feita anteriormente, ou seja, sem a declaração da entrevistada sobre sua infância as imagens poderiam adquirir outro significado.

Os documentários como *Caixa d'Água – Qui Lombo é esse?*, *A mão que borda* e *Conflitos e Abismos* também usam as imagens para criar ideias e reflexões, esse tipo de construção normalmente envolve a ligação com a voz textual e os outros sons. Para elaborar ideias e induzir a reflexões *Caixa d'Água – Qui Lombo é esse?* usa as imagens abstratas do mundo misturadas a detalhes da Maloca e de seus habitantes. Esse tipo de construção é utilizada diversas vezes na estrutura narrativa do documentário, como no trecho em que as imagens de rostos de moradores são sobrepostas com imagens de arame e se interlaçam com os relatos e os outros sons para criar uma ideia de segregação, ou mesmo no momento em que se cria a ideia de sincretismo religioso através da sobreposição das diversas vozes que associadas a imagens demonstram a mistura entre a cultura africana e a católica.

Já em *A Mão que borda* a montagem elabora a idealização da cidade de Cedro de São João através da voz textual e de imagens integradas da cidade, para isso as imagens acrescentam informações que não são mencionadas nos relatos, ao final da sequência a combinação entre imagens e as diversas vozes leva a uma idealização da cidade, do seu cotidiano e também da sua constituição geográfica. Em *Conflitos e Abismos* a criação de ideias se produz de forma diferente, a narração apresenta uma informação que passa a criar uma significação específica com a inserção de uma próxima sequência. Podemos exemplificar com momento em que o artista fala sobre a feiura moral e para idealizar essa declaração insere uma sequência de imagens integradas em conjunto com o hino nacional, a associação entre as imagens e a trilha musical se somam à declaração anterior para construir a ideia de insignificância humana. Neste tipo de construção a montagem produz ecos através da justaposição de imagens e associadas ao direcionamento da voz textual

geram um conceito, mas que é sugerido anteriormente.

O material de arquivo também é tratado de forma diferente entre os documentários sergipanos. Em alguns exerce a função de ilustrar e clarificar um fato concreto ao qual se refere a entrevista. Nestas ocasiões normalmente a imagem de arquivo é usada como cobertura da voz textual que é utilizada em *off*. Este emprego pode ser notado em *Estamos na Mussuca*, no momento em que se fala das manifestações culturais da comunidade, o mesmo uso pode ser observado em *Dona Josefa: A guia da Serra*. Já em *Você conhece La Conga?* e *o Muro é o Meio* além de ilustrar a imagem de arquivo procura comprovar e de certa forma intensificar o que os relatos dizem.

Entretanto, o material de arquivo pode participar de construções mais complexas que buscam criar sentimentos, reflexões e sensações sobre o mundo. O documentário *Rezou à família e foi ao cinema* e *Caixa d'Água – Qui Lombo é esse?*, por exemplo, ressignificam o material de arquivo através de projeções para que eles criem novos sentidos em suas narrativas. Enquanto *Rezou à família e foi ao cinema* projeta as imagens de filmes e fotografias, que são fragmentos da história de Orlando Vieira nas águas do Rio Sergipe para gerar a ideia de memória abstrata; o documentário *Caixa d'Água – Qui Lombo é esse?* projeta as memórias da comunidade em corpos de homens e mulheres para criar a ideia de que as marcas da escravidão ainda estão impressas nos moradores da comunidade da Maloca. Em suma construções muito parecidas assumem sentidos e sensações distintas dentro da narrativa dos documentários. Mas é preciso evidenciar que sem as relações criadas com o restante dos argumentos presentes no documentário esse material permaneceria isolado em seu contexto, pois sozinhos dizem muito pouco sendo imprecisas e confusas. O que traz o entendimento é a sua ressignificação, ou seja, sua ligação com outros elementos para construir uma nova ideia (LINS; RESENDE, FRANÇA, 2011).

Os sons também podem introduzir ideias ou gerar diferentes interpretações (DANCYGER, 2007). Nos documentários sergipanos observamos que os sons de ambientes e os efeitos sonoros demoram a ser incorporados na estrutura narrativa para criar significações. Podemos dizer que os documentários sergipanos utilizam com frequência a música para ritmar os cortes ou criar momentos de emotivos. Em *Você conhece La Conga* e em *A mão que borda* os sons ambientes são utilizados

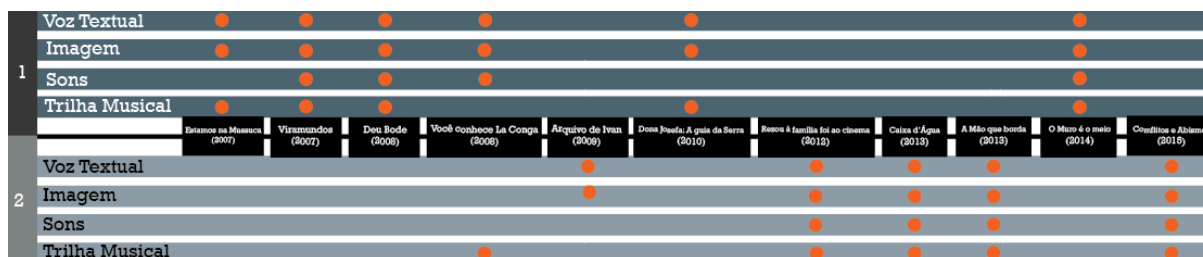


em alguns trechos para demonstrar o universo das personagens. Esses sons geralmente são utilizadas em camadas, ou seja sobrepostos e se associam com imagens ou mesmo com a voz textual, intensificando o que é dito.

Em grande parte dos documentários sergipanos os sons ambientes são os oriundos da captação da entrevista, ou seja, são sons que compõem o universo do entrevistado e são captados em conjunto com a sua voz durante seu depoimento. Poucos documentários sergipanos exploraram a utilização do som ambiente e efeitos sonoros como *Caixa d'Água – Qui Lombo é esse?* e *Conflitos e Abismos*, estes documentários utilizam o som para influenciar as imagens e criando e reforçando ideias e sensações. Em *Caixa d'Água – Qui Lombo é esse?* os efeitos sonoros criam uma referencia cultural e a inserção de sons ambientes geram uma referência de espaço e de tempo. Enquanto em *Conflitos e Abismos* os efeitos sonoros são utilizados para sustentar e intensificar as informações das imagens e da voz textual, nele a música também é usada para demonstrar as referências musicais do pintor, enquanto em *Caixa d'Água – Qui Lombo é esse?* a música se incorpora ao discurso e argumentos do documentário.

A partir da observação do emprego dos elementos imagéticos e sonoros pela montagem podemos dizer que os documentários sergipanos desta última década passam a ter uma transformação na utilização da imagem e do som. Ao compararmos o emprego dos elementos em outros períodos históricos do documentário sergipano, notamos que a modificação ocorre principalmente na forma em que criam suas relações e significações. Isto é, existe uma tendência que segue o documentário contemporâneo como um todo ao abandono de estruturas explicativas e informativas, com grandes trechos em *talkinghead* e imagens ilustrativas e comprobatórias, para a construções reflexivas e interativas, que gerem sensações e não apenas exponham dados. Essa modificações tornam se mais claras a partir da observação da tabela abaixo, onde é possível notar um primeiro momento (1) mais expositivo e um segundo mais reflexivo (2). Notamos que até 2008, os documentários apresentavam características expositivas e com pouca ou nenhuma utilização do som ambiente para criar uma paisagem sonora. Alguns destes documentários apresentam uma estrutura jornalística, com especialistas para dar credibilidade ao que se fala sobre o tema abordado. A partir de 2009, é possível observar uma lenta modificação, que prossegue até os dias atuais.

FIGURA 75: MODIFICAÇÃO NO EMPREGO DA IMAGEM E DO SOM



Ao observarmos as produções de outros períodos históricos do documentários sergipano, podemos dizer que essas mudanças ocorrem devido a diversos fatores, tais como a criação do NPDOV e do curso de Audiovisual na UFS, que amadurecem e modificam o olhar estético dos realizadores; do incentivo dos editais, que possibilitam o aumento do número de produções, que com a verba do financiamento experimentam novas linguagens; os festivais de cinema sergipanos que também impulsionam a produção e servem de janela de exibição do que é produzido; e também as tendências do próprio documentário contemporâneo, que passa a usar o som e a imagem para criar reflexão sobre o mundo representado. Podemos dizer que a combinação de todos esses fatores que é possibilitaram uma modificação no uso dos elementos pela montagem.

Por fim, observamos que a análise da montagem nos documentários contemporâneos sergipanos possibilita um primeiro passo para outras diversas pesquisas. Pois, a o entendimento do emprego da imagem e do som pelos documentários possibilita perceber modificações nas relações narrativas e que algumas transformações foram possibilitadas por fatores que vão além do simples amadurecimento dos realizadores. Sendo assim, acreditamos que esse primeiro olhar sobre o uso dos elementos possibilita novas perspectivas sobre a produção sergipana de documentários tais como: as modificações estéticas ou temáticas ocorridas no documentário; que tipo de reflexão propõe as novas narrativas; ou ainda como os novos incentivadores como NPDOV e o curso de Audiovisual da UFS ajudam a construir novas perspectivas de linguagem no audiovisual sergipano?

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Karla Holanda. **Documentário nordestino, mapeamento história e análise (1994-2003)**. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2008.
- ARCHANGELO, Rodrigo. **Imagens do poder e o poder das notícias no cinejornais**. In: XXI Encontro Estadual de História – ANPUH-SP – 2012, Campinas. *Anais eletrônicos...* Disponível em: <[http://www.encontro2012.sp.anpuh.org/resources/anais/17/1340580066\\_ARQUIVO\\_Textocompleto.pdf](http://www.encontro2012.sp.anpuh.org/resources/anais/17/1340580066_ARQUIVO_Textocompleto.pdf)>. Acessado em: 15 set. 2015.
- AMIEL, Vicent. **A estética da montagem**. Tradução: Carla Bogalheiro Gamboa – Lisboa: Editora Texto e Grafia, 2011.
- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas, SP: Papirus, 2004.
- BARRETO, Luiz Antônio. **Aracaju vista do Alto**. Infonet. Sergipe. 29 jul. 2006. Disponível em: <[http://www.infonet.com.br/luisantoniobarreto/ler.asp?id=38355&titulo=Luis\\_Antonio\\_Barreto](http://www.infonet.com.br/luisantoniobarreto/ler.asp?id=38355&titulo=Luis_Antonio_Barreto)>. Acessado em: 17 jul. 2015.
- \_\_\_\_\_. **Jota Soares um sergipano no cinema**. Infonet. Sergipe. 08 jan. 2010. Disponível em: <<http://www.infonet.com.br/luisantoniobarreto/ler.asp?id=93586>>. Acessado em: 17 jul. 2015.
- BERNARDET, Jean Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia da Letras, 2009.
- BIOSCA, Vicente Sanchez. **Teoria del montaje cinematográfico**. Spain, Valencia: Graficas Ronda S.L., 1991.
- CARROL, Noel. **Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual**. In: RAMOS, Fernão. *Teorias do Cinema Contemporâneo – Volume II*. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- CHION, Michel. **La audiovision – introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido**. Barcelona: EdicionesPaidós Ibéricas, S.A, 1993.
- DANTAS, Vinícius. **Primeiro Cinema em Aracaju**. In: Memo Cine. 2012. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histcinema/78-vinicius-dantas>>. Acessado em : 21 jul. 2015.
- DANCYGER, Ken. **Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo – história, teoria e prática**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do Filme**. Apresentação, notas e revisão técnica, Jorge Avelar; tradução, Teresa Ottoni – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- \_\_\_\_\_. **O Sentido do Filme**. Apresentação, notas e revisão técnica, Jorge Avelar; tradução, Teresa Ottoni – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

GALVEZ, Valeria Valenzuela. **Sujeito, Narração e Montagem – novos modos de representação no documentário Latino-americano contemporâneo**. 2008. 129 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro.

LABAKI, Almir. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006.

LINS, Consuelo. **O ensaio no documentário e a questão da narração**. Disponível em:

<[https://www.academia.edu/4786641/O\\_ensaio\\_no\\_document%C3%A1rio\\_e\\_a\\_quest%C3%A3o\\_da\\_narra%C3%A7%C3%A3o](https://www.academia.edu/4786641/O_ensaio_no_document%C3%A1rio_e_a_quest%C3%A3o_da_narra%C3%A7%C3%A3o)>. Acessado em 20 jun. 2016.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o Real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Ed., 2008.

LINS, Consuelo; RESENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. **A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo**. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21, p. 54-67, jun. 2011.

Martin, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

MORANTE, Fernando Morales. **Montaje audiovisual: teoría, técnica y métodos de control**. Barcelona: Editorial UOC, 2013.

MORENO, Djaldino Mota. **Cinema Sergipano – catálogo de filmes**. Aracaju, Sergipe. 1988.

\_\_\_\_\_. **Uma aventura cinematográfica**. FUNCAJU, Aracaju, SE. 1991.

\_\_\_\_\_. **Clemente de Freitas – o pioneiro na arte cinematográfica em Sergipe**. In: Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro –Núcleo Regional de Sergipe, 2004. Disponível em: <<http://www.cpcb.org.br/artigos/clemente-freitas-o-pioneiro-da-arte-cinematografica-em-sergipe/>>. Acessado em: 27 mai. 2015

MORETTIN, Eduardo. **Dimensões históricas do documentário brasileiro**. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.25, n.º 49, p. 125-152, 2005. Disponível em; <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010201882005000100007&script=sci\\_arttex](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010201882005000100007&script=sci_arttex)> Acessado em: 27 jul. 2015.

MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M.; KORNIS, M. A. **História e Documentário**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 4.ed. Campinas: Papyrus, 2009.

\_\_\_\_\_. **A voz do documentário**. In: RAMOS, Fernão. *Teorias do Cinema Contemporâneo – Volume II*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

PASCOINNI, Moema. **Coração Selvagem, tela livre: o cinema super8 em Aracaju**. 2013. 48 f. Monografia (Graduação em Jornalismo). Departamento de Comunicação Social. Universidade Federal de Sergipe.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s)**. In: VI Congresso SOPCOM – 2009. Anais eletrônicos: <<http://www.bocc.ubi.pt>>. Acessado em: 31 ago. 2015.

\_\_\_\_\_. **O filme documentário – história, identidade e tecnologia**. Lisboa, PT: Cosmos, 1999.

PUCCINI, Sérgio. **Documentário e Roteiro de Cinema: da pré-produção à pós-produção**. São Paulo: Papyrus, 2009.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

\_\_\_\_\_. **A “miseenscène do documentário**. In: Cine Documental 4 - 2011. Disponível em: <<http://web.iar.unicamp.br/docentes/fernaoramos/20Mise-en-SceneSiteCineDocumental.pdf>>, acessado em 05 jun. 2016.

\_\_\_\_\_. **A imagem-câmera**. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

REGÔ, Daniela. **Imagem e Política: estudo sobre o cinejornal brasileiro (1940-1942)**. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. São Paulo.

RODOVALHO, Beatriz. **O documentário brasileiro no período silencioso: os rituais de poder e as instituições sociais**. XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. ANPUH/SP-USP. São Paulo, setembro de 2008. Disponível em: <<http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XIX/PDF/Paineis/Beatriz%20Rodovalho.pdf>> Acessado em: 24 ago. 2015.

RODRIGUES, Cris. **O cinema e a Produção**. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2007.

SANTOS, Osmário. **Walmir Almeida o cinegrafista da cidade**. Jornal da Cidade.Net. 14 mai. 2012. Disponível em: <<http://jornaldacidade.net/noticia-leitura/129/28350/walmir-almeida--o-cinegrafista-da-cidade.html#.V0-b61f5SRs>>. Acessado em: 18 ago. 2015.

SILVA, Tiara Camera. **Uma ideia na cabeça e um edital na mão – um olhar sobre as políticas no audiovisual em Sergipe**. 2014, 53 f. Monografia (Especialização em Gestão Cultural). Instituto de Humanidades Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia. Bahia.

SPENCE, Louise; NAVARRO, Vinicius. **Craftingtruth: documentary for mand meaning**. RutgersUniversitypress New Brunswick, New Jersey, and London, 2010.

TEIXEIRA, Elinaldo Francisco. **Cinema “não narrativos” – Experimental e Documentário – passagens**. 1ª Edição. São Paulo: Alameda, 2012.

WHITE, Shirley. **Participatory Video Images that Transform and em power**. In: Disponível em: <<http://www.proplaneta.com/index.php/br/how-do-we-work/participatory-video-definitions-and-applications.html>>. Acessado em: 10 dez 2016.

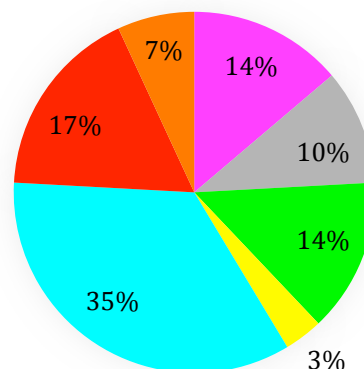
## APÊNDICE A – Temática dos Filmes de Clemente de Freitas (1940-1969)

Amostras disponíveis / catalogação de Djaldino Mota

Título	Realizador	Ano	Som	Temática
	Clemente de Freitas	1958	Mudo	Desfile militar e estudantil
	Clemente de Freitas	1961-62	Mudo	Homenagem ao time do Santa Cruz
	Clemente de Freitas	1961-62	Mudo	Famíliares de Pedro Barreto Siqueira no banho de mar em frente à casa do Dr. Jorge Prado Leite na praia do Crasto
	Clemente de Freitas	1961-62	Mudo	Apresentação de pesca de um mero na praia do Crasto
	Clemente de Freitas	1961-62	Mudo	Desfile Bíblico promovido pelo colégio de Freira Sagrado Coração de Jesus
	Clemente de Freitas	1962	Mudo	Grupo Escolar Júlio Leite
	Clemente de Freitas	1962	Mudo	Desfile de 7 de setembro
	Clemente de Freitas	1962	Mudo	O garoto Oscar e a garota Mônica
	Clemente de Freitas	1962	Mudo	Procissão de Nossa Senhora de Guadalupe
	Clemente de Freitas	1963	Mudo	Festa de São João – Escolinha e Quadriha
	Clemente de Freitas	1964	Mudo	A Caravana da Cultura em Estância
	Clemente de Freitas	1964	Mudo	Peixes de Aquário
	Clemente de Freitas	1964	Mudo	Enchentes do Rio Piauitinga
	Clemente de Freitas	1969	X	Jogo de Futebol do Santa Cruz
	Clemente de Freitas	1969	X	Desfile de 7 de setembro
	Clemente de Freitas	1969	X	Desfile Infantil no Cruzeiro Esporte Clube
	Clemente de Freitas		Mudo	Cenas de uma igreja, um ofício religioso
	Clemente de Freitas		Mudo	Cenas de hospital
	Clemente de Freitas		Mudo	Desfile de 7 de Setembro
	Clemente de Freitas		Mudo	Pescaria de Arrastão
	Clemente de Freitas		Mudo	Grupo Escolar Júlio César Leite
	Clemente de Freitas		Mudo	Vistas da cidade de Estância
	Clemente de Freitas		Mudo	Cenas noturnas da cidade de Estância
	Clemente de Freitas		Mudo	Festa no interior da cidade com barraquinhas, coretos, banda, parque de diversão e procissão
	Clemente de Freitas		Mudo	Vistas da cidade de Estância: ruas, igrejas, indústrias, desfile de grupos folclóricos e partida de futebol
	Clemente de Freitas		Mudo	Ponte da Cachoeira em Estância
	Clemente de Freitas		Mudo	Vista da cidade de Estância: igrejas e prédios principais
	Clemente de Freitas		Mudo	Cenas de solenidade, coquetel e missa
	Clemente de Freitas		Mudo	Desfile Escolar de primavera

### Filmes de Clemente de Freitas (1940-1969)

- Desfile Militar Desfile de 7 de Setembro
- Futebol Partidas de jogos de Futebol, normalmente do time da Vila Operária Santa Cruz
- Religião / procissão
- Religião / procissão Manifestações religiosas como missas e procissões
- Festa Junina Festejo junino
- Cidade Aspectos geográficos, sociais e culturais do cotidiano da cidade, como também sua arquitetura e desenvolvimento
- Família Leite Cenas do cotidiano familiar
- Solenidade Registros da elite estanciana em inaugurações e missas

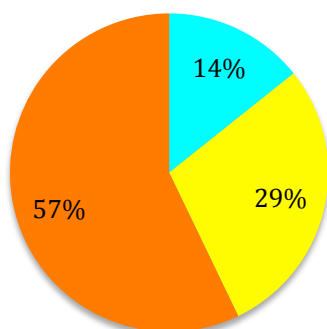


## APÊNDICE B – Temática dos Filmes de Walmir Almeida (1960 – 1970)

Amostras disponíveis / catalogação de Djaldino Mota

Título	Ano	Som	Cor	Descrição
Ecos do Reinado da Folia				Carnaval em Aracaju
Beneficiados os funcionários e os trabalhadores do DER	x	x	x	Sobre o aumento concedido aos trabalhadores deste departamento, inauguração do retrato do governador e show por músicos que são funcionários do departamento
Os municípios de Itabaiana e Santa Rosa de Lima	x	x	x	Sobre as benfeitorias do governo nos municípios da região açucareira
Natal do funcionalismo da LBA	x	x	x	revelação do amigo secreto realizado pelos funcionários e inauguração do retrato da Primeira Dama do Estado, madrinha da instituição
Nossa Senhora das Dores	x	x	x	Sobre a inauguração de obras na cidade como escola, matadouro, campo de futebol;
Diplomação e posse do novo Prefeito	x	x	x	Posse do prefeito nomeado pelo governador
Regressa ao estado o Governador Luiz Garcia	x	x	x	Regresso de viagem à Brasília

### Filme de Walmir Almeida



- Cultura Manifestações culturais
- Municípios/ desenvolvimento Inauguração de obras e modernização dos municípios
- Solenidade / governador Eventos

## APÊNDICE C – Temáticas dos Filmes Super8 (1966 – 1983)

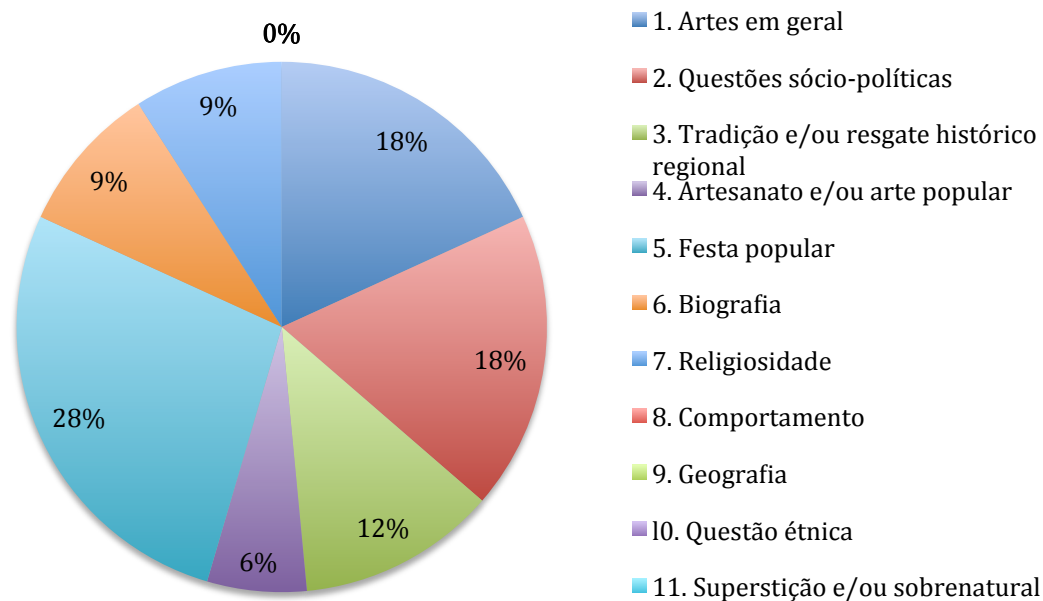
Amostras disponíveis / catalogação de Djaldino Mota

Ano	Título	Autor	Bitola	Som	Cor	Sinopse
1966	Mercado	Vinicius Dantas	8mm	M	P&B	Feira de Aracaju
	Oh! Que delícia de Cidade	Vinicius Dantas	8mm	M	P&B	Sátira sobre Aracaju
	Todos os animais do mundo	Vinicius Dantas	8mm	M	P&B	Documenta animais no entorno das casas e da cidade de Aracaju
1970	Batalha de Buscapé	Evaldo Costa	8mm	M	P&B	Guerra de Buscapé em Estância
1971	Catadores de Viola	Michael Tacher	16mm	S	C	Poética dos cantadores de viola Neve Branca e Lourival Barbosa
1972	Adauto Machado, Evolução	Djaldino Mota	8mm	S	P&B	A evolução artística de Adauto como pintor.
	Caranguejo	Valfran Soares	Super8	S	C	A pesca rudimentar de caranguejo e seu consumo
	A morte do Templo	Marcos P. Dias	Super8	S	C	Sobre a igreja de Itaperoá/SE
1973	Farinhada	José F. de Oliveira	Super8	S	C	Processo de fabricação da farinha



	Feliciano, a artesã de Carrapicho	Djaldino Mota	Super8	S	C	Atividades de artesanato através do trabalho de Feliciano, artesã local
	Judite	Edvaldo de Assis	Super8	S	C	O trabalho de esculturas em argila da artesã Judite Melo
	Muié Rendeira	César Macieira	Super8	S	C	A substituição da renda manuais por rendas industriais, feitas na máquina
	II Festival de Arte de São Cristóvão	Jairo Andrade	16mm	M	C	Preparação para o Festival
	Tô te ajeitando	Marcos Prado Dias	Super8	S	C	Sobre a figura popular de Domingo da Silva, o tô te ajeitando
1974	Humanização da Técnica	Irineu Martins	16mm	S	C	Os campos de atividade da escola Técnica Federal de Sergipe.
	Inácio, sua vida e sua arte	Irineu Martins	Super8	S	C	Sobre o pintor Inácio Barbosa
	São Cristóvão, o passado marcando o presente	Irineu Martins	Super8	S	C	Mostra os aspectos arquitetônicos da cidade contrastando com a pobreza de sua população
	Taieira na festa de São Benedito	Jairo Andrade	16mm	M	C	Apresentação do grupo na festa de laranjeiras
	Zabumba de Quendera	Irineu Martins	Super8	S	C	Apresentação do grupo de zabumba quendera
1976	Cultura popular em Laranjeiras	Djaldino Mota	Super8	S	C	I encontro cultural de Laranjeiras
	I encontro cultural de Laranjeiras	Marcos Aurélio	Super8	S	C	Os acontecimentos do encontro cultural
1977	A dança de São Gonçalo	César Macieira	Super8	S	C	Dança de São Gonçalo na Mussuca
1978	Taieira na Festa de Reis	Djaldino Mota	Super8	S	C	Apresentação do grupo
1979	Alerta Geral	Justino Alves	Super8	S	C	baseado na música 'Sinal de alerta de Jorge Ben. O filme é trabalhado em cima da música, numa paródia à situação verde
	Carro de Bois	Florianos Santos	Super8	S	C	Sobre a vida do sertanejo e a utilização do carro de boi
	São João do Povo em Festa	Marcelo Déda	Super8	S	C	Comemorações da festa junina na rua de São João
	Feirinha de Natal	Djaldino Mota	Super8	S	C	A ultima feira de natal realizada no parque Teófilo Dantas
	Um minuto de Sergipe: gênese	Hunald de Alencar	Super8	S	C	A musica sergipana através dos compositores Alex e Irineu
	Um minuto de Sergipe: libertação	Hunald de Alencar	Super8	S	C	Musica sergipana através da compositora Dalila Aragão
1981	Vadeia dois-dois	Jairo Andrade	Super8	S	C	Festa de Cosme e Damião no terreiro da mãe Zilda
1982	Um calçadão na doce província de Sergipe Del Rey	Djaldino Mota	Super8	S	C	Movimento no calçadão da João Pessoa
	Procissão dos Aflitos	Djaldino Mota	Super8	S	C	Mercado Thales Ferraz em Aracaju
	O tirador de cocos	João Freire Amado	Super8	S	C	Trabalho desenvolvido em torno do coco, as condições e a vida de quem trabalha tirando coco
1983	Pedro, um padre perfeito	Marcos P. Dias	Super8	S	C	A vida de um dos mais antigos sacerdotes de Sergipe.

### Ciclo Super8

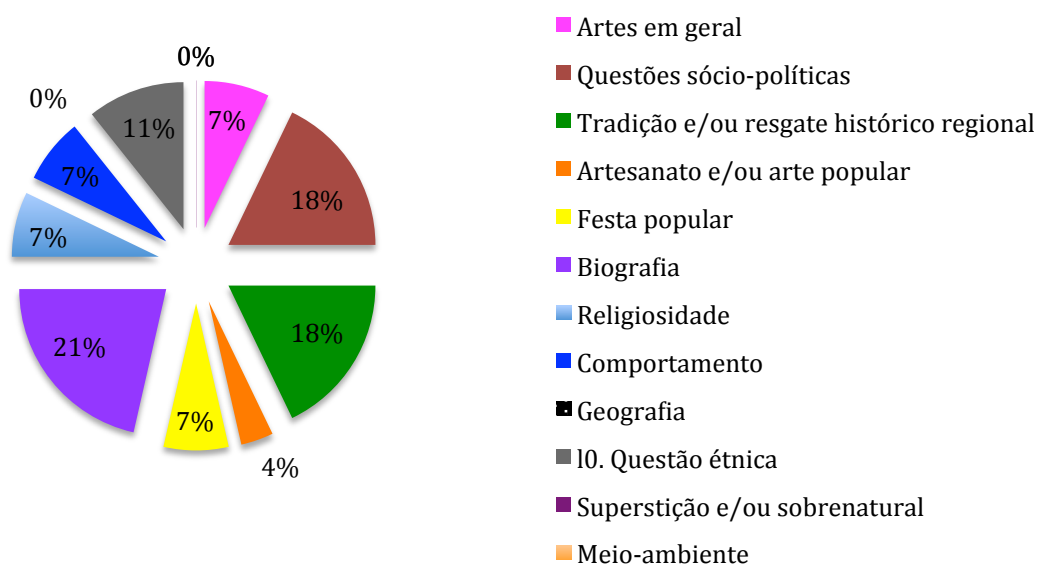


### APÊNDICE D – Temáticas da Mostra Competitiva do Curta-Se

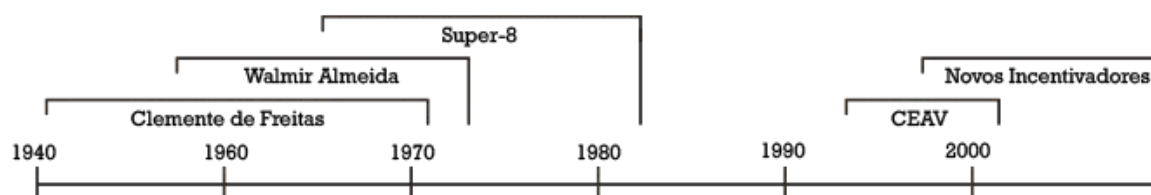
Nome	Tema	Realizador
<b>2007</b>		
Estamos Na Mussuca	Questão étnica	Lívia Lima Lessa
Patrimônio	Resgate Histórico	Bruno Farias de Oliveira
Viramundos	Questões sócio-políticas	Sérgio Borges
Aquilo que Falta em Mim Não Me Impede de Ser Feliz	Questões sócio-políticas	Ana Carolina Manso
<b>2008</b>		
Você Conhece La Conga	Resgate histórico	Sérgio d Borges
Fita Crepe	Comportamento	Renato Mariano
Deu Bode	Bibliografia	Fátimas Góes
Verdadeira Imagem	Religiosidade	Karla Dias
<b>2009</b>		
Arquivo de Ivan	Biografia	Fábio Rogério
U507	Resgate histórico	Rubens Carvalho
<b>2010</b>		
Josefa: A Guia Da Serra	Biografia	Rita Simone
Festa Do Mastro 2009	Festa Popular	Rubens Carvalho
<b>2011</b>		
Peregrino	Religiosidade	Josivaldo Oliveira Silva
<b>2012</b>		
Rezou à Família e foi ao cinema	Biografia	NPD OV
Vida 24h	Questões sócio-políticas	Ricardo Pinho Santana
<b>2013</b>		
Caixa D'Água: Qui Lombo É Esse?	Questão étnica	Everlane Moraes

Aracajoubert	Biografia	Jade Moraes
A Mão Que Borda	Artesanato e arte popular	Caroline Mendonça,
<b>2014</b>		
O muro é o meio	Questões sócio-políticas	Eudaldo Monção Jr.
10 segundos	Resgate histórico	Arthur Pinto
Anselmo Rodrigues: Tintas que falam	Artes em Geral	Álvaro Rocha
<b>2015</b>		
A Mão Do Pajé	Questão étnica	Rita Simone
Chica Chaves	Resgate histórico	Gabriela Caldas e Sérgio Borges
Conflitos E Abismos - A Expressão da Condição Humana	Biografia	Everlane Moraes
Erasmus Mundus- Engenheiros da Ásia	Comportamento	Antônio Ettinger, Daniel Catalão, Catarina 28Medeiros E Kim Oan Ung
Flores Do Jardim	Questões sócio-políticas	Direção Coletiva
Snapic- Música Pra Ver	Artes em Geral	Victor Balde

### Mostra de Competitiva de Curtas Sergipanos - Curta-SE (2005-2015)



### APÊNDICE F – Ciclos de Produção em Sergipe



## GLOSSÁRIO

**Câmara Objetiva:** Posicionamento da câmara quando ela permite a filmagem de uma cena do ponto de vista de um público imaginário.

**Câmara Subjetiva:** Câmara que funciona como se fosse o olhar do ator. A câmara é tratada como "participante da ação", ou seja, a pessoa que está sendo filmada olha diretamente para a lente e a câmara representa o ponto de vista de uma outra personagem participando dessa mesma cena.

**Close:** Plano que enfatiza um detalhe. Primeiro plano ou plano de pormenor. Tomando a figura humana como base, este plano enquadra apenas os ombros e a cabeça de um ator, tornando bastante nítidas suas expressões faciais.

**Cross Dissolve:** Fusão em que dois trechos de vídeos distintos são reproduzidos ao mesmo tempo.

**Cross Fade:** Fusão de entrada e saída entre duas imagens em que a tela fica preta. A técnica é usada normalmente para estabelecer passagem de tempo e espaço.

**Flashback:** Cena que revela algo do passado, para lembrá-lo, situar ou revelar enigmas.

**Off:** Vozes ou sons presentes sem se mostrar a fonte emissora.

**Reverse:** Técnica de modificação da direção da cena, ou seja, aparenta que as coisas estão ao contrário ou do lado oposto.

**Scale:** Modificar a escala da imagem através de recurso gráfico produzindo um efeito de aproximação ou distanciamento da imagem.

**Slogan:** Frase curta e de fácil memorização usada como regra ou motivação. Normalmente resume as características de um produto, serviço ou até mesmo pessoa.

**Slowmotion:** Nome em inglês dado para o efeito de câmera lenta, muito usado no cinema para criar tensão ou ampliar momentos de clímax. Além disso, também é usado como linguagem e ferramenta cinematográfica pelas super câmeras capazes de gravar imagens que nossos olhos não conseguem captar.

**Talkinghead:** Nome em inglês dado à documentários constituídos de entrevista, apenas com cabeças falantes.

**Time Lapse:** Técnica de gravação em que o intervalo entre os quadros é menor do que a de reprodução do filme. Assim, quando o filme é reproduzido aparenta que está acelerado. Muitas narrativas usam o time lapse para demonstrar que um longo tempo se passou, ou seja, uma passagem muito rápida de um longo tempo.

**Voz Over:** Termo usado para designar situações em que a fala não é dita diretamente pelo personagem, ou seja, quando não é possível visualizá-lo no campo objetivo da cena. Então, a fala ou os seus pensamentos são inseridos por meio de gravação que não se dá no mesmo momento das imagens. Por exemplo, a voz de um narrador, a voz dos pensamentos ou memórias de um personagem, a voz de quem escreveu uma carta, uma mensagem na secretária eletrônica, no autofalante etc. O termo voz over também é conhecido como voz de Deus.

**Zoom:** Efeito óptico de aproximação ou distanciamento repentino de personagens e detalhes. Serve para dramatizar ou esclarecer lances do roteiro.

**Zoom In:** Aumento na distância focal da lente da câmara durante uma tomada, o que dá ao espectador a impressão de aproximação do elemento que está sendo filmado.

**Zoom Out:** Diminuição da distância focal da lente durante uma tomada, o que dá ao espectador a impressão de que está se afastando do elemento que está sendo filmado.